3e

D. FRANZ KUGLER'S

HANDBUCH

der

Geschichte der Malerei

seit Constantin dem Grossen.

Zweite Auflage

unter Mitwirkung des Verfassers umgearbeitet u. vermehrt

von

Dr. Jacob Burckhardt.

In zwei Bänden.

Vierte Lieferung.

BERLIN.
VERLAG VON DUNCKER UND HUMBLOT.

Digitized by Google

HANDBUCH

der

GESCHICHTE DER MALEREI.

Einzelheiten der Wirklichkeit, sei es in der Gestaltung oder Aneinanderreihung der Naturgebilde, sei es in dem Kampfe des Menschen gegen die Naturmächte, oder der Völker gegen die Völker, alles, was dem Felde der Veränderlichkeit und realer Zufälligkeit angehört, kann nicht aus Begriffen abgeleitet (construirt) werden. Weltbeschreibung und Weltgeschichte stehen daher auf derselben Stufe der Empirie: aber eine denkende Behandlung beider, eine sinnvolle Anordnung von Naturerscheinungen und von historischen Begebenheiten durchdringen tief mit dem Glauben an eine alte innere Nothwendigkeit, die alles Treiben geistiger und materieller Kräfte, in sich ewig erneuernden, nur periodisch erweiterten oder verengten Kreisen, beherrscht. Sie führen (und diese Nothwendigkeit ist das Wesen der Natur, sie ist die Natur selbst in beiden Sphären ihres Seins, der materiellen und der geistigen) zur Klarheit und Einfachheit der Ansichten, zur Auffindung von Gesetzen, die in der Erfahrungs-Wissenschaft als das letzte Ziel menschlicher Forschung erscheinen.

Alexander von Humboldt, Kosmos.

M. Mild y Fontanals.

ERSTER BAND.

Digitized by Google

Digitized by Google

D. FRANZ KUGLER'S

HANDBUCH

der

GESCHICHTE DER MALEREI

seit Constantin dem Grossen.

Zweite Auflage

unter Mitwirkung des Verfassers umgearbeitet und vermehrt

von

Dr. Jacob Burckhardt.

f:
12/+11C pag

Erster Band.

109082

BERLIN.
VERLAG VON DUNCKER UND HUMBLOT.
1847.

Digitized by Google

Digitized by Google

VORWORT.

Die erste Auflage des Handbuches der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen erschien im Jahre 1837. Die zehn Jahre, die seitdem verflossen, sind eine kurze Zeit für die Fortbildung der Wissenschaft, und doch ist der Standpunkt, nicht bloss der des ursprünglichen Verfassers dieses Buches, sondern auch der der wissenschaftlichen Behandlung der Kunst und ihrer Geschichte überhaupt, seitdem in vielfacher Beziehung ein anderer geworden.

Ohne dass wir es uns deutlich bewusst waren, standen wir damals noch am Ausgang derjenigen Periode, welche das für die gesammte künstlerische Auffassungsweise so einflussreiche Buch, die „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ (1797), eingeleitet hatte. Unsere werkthätigen Malerschulen feierten die letzte namhafte Blüthe derjenigen Kunstrichtung, die wir als die romantische zu bezeichnen pflegen. Poetisches Interesse und mannigfacher,

Digitized by Google

in seinen Resultaten immer beachtungswerther Dilettantismus hatten uns die reiche Welt der mittelalterlichen Kunstgebilde wieder erschlossen. Die Wissenschaft hatte angefangen, für die Geschichte der letzteren feste Anknüpfungspunkte zu gewinnen; Rumohr's „italienische Forschungen" waren als ein aus solchen Richtungen hervorgegangenes, doch freilich dieselben zugleich weit überragendes Werk erschienen.

Die neuen Ansichten und Forschungen vereinigten sich mit den älteren, wie sie etwa in Lanzi's Geschichte der italienischen Malerei vorlagen, nicht mehr in wünschenswerther Weise. Es war das Bedürfniss vorhanden, eine Uebersicht zu gewinnen, in welcher auch dem Neuen an gebührender Stelle sein Recht eingeräumt werde. Mein Handbuch wurde zu diesem Behuf entworfen. Es entstand aus den Blättern, die zunächst zum eigenen Studium, sodann als Leitfaden für öffentliche Vorlesungen niedergeschrieben waren; mehrere Reisen, namentlich eine kürzlich beendete italienische Reise, hatten willkommene Gelegenheit gegeben, den Schilderungen grossen Theils die Frische eigener Anschauung zu verleihen. Das Buch war, ich darf es jetzt wohl gestehen, nicht ohne etwas verwegene Schnelligkeit abgeschlossen und dem Publicum dargeboten worden. Die Nachsicht des letzteren, vielleicht auch das allgemeine Bedürfniss und vielleicht zugleich jene Frische der Abfassung liessen dasselbe indess nicht für die Verwegenheit des Verfassers büssen. Es fand schnellen Beifall; in Frankreich übertrug man grosse Stücke desselben, ohne die Quelle zu nennen, für dortige Mittheilungen; in England erschien eine mit Anmerkungen bereicherte Uebersetzung, deren erster,

Digitized by Google

die italienische Malerei umfassender Theil mit dem Namen Eastlake's, als Herausgebers, geziert ward.

Inzwischen wurden die kunsthistorischen Forschungen eifrig fortgesetzt; in Büchern und einzelnen Aufsätzen bereicherte sich das Material, namentlich für die dunkleren Zeiten der Geschichte der Malerei, auf die erfreulichste Weise. Aber auch der allgemeine Standpunkt wurde ein anderer. Je freier der wissenschaftliche Blick, je vielseitiger und unbefangener das Urtheil ward, um so weniger konnte man sich verhehlen, dass die Auffassungsweise jener romantischen Periode uns in zu enge Grenzen eingeschränkt hatte und dass diese auch vor zehn Jahren noch nicht gänzlich gebrochen waren. Wir kamen immer mehr dazu, dem, was damals als allein gültig gepriesen war, doch nur ein durch besondere Umstände und Zeitverhältnisse bedingtes Recht, Vielem, was man damals verworfen hatte, doch seine eigenthümliche, zum Theil sehr bedeutende Gültigkeit zuzugestehen. Die übertriebene Wärme, mit der die eine Richtung, die zuweilen selbst absichtslose Kühle, mit der die andre Richtung aufgefasst und behandelt war, musste allmählig nachlassen.

Ich selbst hatte für diese Fortentwickelung möglichst thätig mitzuwirken gesucht. Meinem „Handbuche der Kunstgeschichte“ (1842) lag vornehmlich schon jene freiere, zunächst aus der allgemeinen kunst- und culturhistorischen Betrachtung hervorgehende Auffassungsweise zu Grunde. Es ist die Tendenz, die ein höherer Meister der Wissenschaft in jenen Worten ausgesprochen hat, welche wir dieser zweiten Auflage der Geschichte der Malerei, um wenig

Digitized by Google

stens das neue Streben möglichst bestimmt anzudeuten, als Motto vorzusetzen gewagt haben.

Die Abfassung einer neuen Auflage der Geschichte der Malerei war bereits seit einiger Zeit nöthig geworden. Wie die betreffenden Theile des allgemeinen Handbuches der Kunstgeschichte dazu schon eine Vorarbeit enthielten, so war ich auch im Uebrigen nicht müssig gewesen, zu diesem Behuf zu sammeln. Ueber den vielfachen Mittheilungen Andrer hatte ich selbst auf mehreren neueren Reisen, und namentlich bei einem längeren Aufenthalt in den Gegenden des Mittel- und Niederrheins, mancherlei eigenthümliche Beobachtungen über dort Vorhandenes anstellen können. Indess traten äussere Verhältnisse ein, die es mir unmöglich machten, selbst Hand an die umfassende Arbeit zu legen. Ich musste dieselbe andern Händen übergeben. Nach manchen vergeblichen Versuchen war es mir endlich vergönnt, in dem gegenwärtigen Bearbeiter des Buches einen befreundeten Stellvertreter zu finden, dem die Arbeit mit voller Zuversicht zu übertragen war und der, mit meinen Ansichten und meiner gesammten Auffassungsweise schon seit längerer Zeit vertraut, zugleich ebenso viel selbständiges und eigenthümliches Wissen hinzutrug. Ueberall sind wir bemüht gewesen, uns durch gemeinschaftliche Berathung über die vorzunehmenden Veränderungen und Hinzufügungen möglichst zu verständigen.

So kann ich zum Schlusse nur den Wunsch aussprechen, dass das Buch in dieser seiner veränderten Gestalt auch den veränderten Ansprüchen der Zeit genügen und das ihm, ebenso wie den bisherigen Arbeiten des ursprüng-

Digitized by Google

lichen Verfassers, eine nachsichtige Theilnahme geschenkt werden möge.

F. Kugler.

Berlin, 1. Mai 1847.

Dem Obenstehenden habe ich als Bearbeiter einige Worte beizufügen. Wohlwollende Beurtheiler werden es entschuldigen, dass mir eine völlige Uebereinstimmung mit dem Styl und der Behandlungsweise der ersten Auflage nicht überall gelungen ist, so sehr ich mich darum bemühte. Mit grösserm Fug wird man vielleicht den ungleichartigen Maassstab tadeln, wonach ich bei der Erweiterung des Buches verfahren bin; man wird es unbillig finden, dass die alten Mosaiken, die Byzantiner, die nordische Malerei des XIV. und XV. Jahrhunderts, und die Anfänge der neuern italienischen Kunst eine so viel bedeutendere Vermehrung erhalten haben, als andere, selbst wichtigere Theile. Allein die grössere Umständlichkeit der Behandlung durfte sich nicht bloss nach dem künstlerischen Werthe und nach der Masse des aus jeder Periode Vorhandenen richten; wir mussten auch danach streben, womöglich ein brauchbares Hülfsbuch für die Culturgeschichte zu liefern, in welchem auch das minder Entwickelte und das Zerfallene, ja selbst das nur durch die Tradition Bekannte als Zeugniss des betreffenden Jahrhunderts seine Stelle fand. Hinwiederum giebt es Zeiträume, wie das XVII. Jahrhundert, in welchen der Kunstfreund nach vorhergegangener Verständigung über

Digitized by Google

den allgemeinen Standpunkt sich von selbst leicht zurechtfindet und wo die in's Breite gehende Kunst schon an sich eine Beschränkung auf ausgewählte, bezeichnende Meisterwerke gebietet. Endlich lag äusserliche Vollständigkeit nirgends in unserm Plan.

In Betreff der veränderten Anordnung, welche jetzt im Ganzen derjenigen in Kugler's „Handbuch der Kunstgeschichte" folgt, glauben wir auf die Billigung unserer Leser hoffen zu dürfen. Die scheinbaren Vortheile, welche die Eintheilung in italienische und ausseritalienische Malerei für den Handgebrauch darbot, schienen uns minder wichtig als die Anforderungen höherer geschichtlicher Art, welche eine synchronistische Anordnung, nicht mehr ausschliesslich nach Völkern, sondern nach dem innern Zusammenhang der Entwickelung verlangten. Wenn man bloss die höchst bedeutenden Unterschiede zwischen der italienischen und der ausseritalienischen Malerei zu Anfang des XVI. Jahrhunderts im Auge hat, so mag die Trennung in zwei Hälften räthlich scheinen, im Hinblick auf das Vorhergehende und das Folgende aber gewiss nicht. Das XVII. Jahrhundert z. B. wird doch erst recht verständlich, wenn man die italienischen Eklektiker und Naturalisten mit den Spaniern und Niederländern zusammenfasst. Zu grösserer Bequemlichkeit des Nachschlagens wird überdiess ein kurzes Verzeichniss der Schulen mit dem zweiten Bande nachfolgen.

Das Material, aus welchem ich (wo meine eigene Anschauung nicht ausreichte) das neu Hinzugekommene entnahm, ist von sehr verschiedener Art; ausser den Werken von Schnaase, Waagen, Passavant, Emëric-David,

Digitized by Google

Grüneisen, Kinkel u. A. m. kamen besonders eine Reihe werthvoller Mittheilungen in den letzten Jahrgängen des Cotta'schen Kunstblattes in Betracht, worunter diejenigen von Passavant, Waagen, E. Förster, Gaye und Andern mir am förderlichsten gewesen sind; aus Gaye's Carteggio sind die bedeutendern Thatsachen nachgetragen; für Spanien ist Viardot, für Brabant Hymans benützt. Es lag eine nicht unbedeutende Schwierigkeit darin, Ergebnisse so verschiedenen Ursprunges in die Sprache eines schon vorhandenen Werkes zu übersetzen und zugleich noch eine Menge Aufzeichnungen des ursprünglichen Verfassers, sowie zahlreiche eigne Reisenotizen damit zu einem Ganzen zu verschmelzen. Sollte ich hie und da das Wesentliche aus jenen Mittheilungen nicht richtig herausgefunden haben, so bitte ich die geehrten Herrn, welchen die Wissenschaft diese Bereicherungen verdankt, zum Voraus um freundliche Nachsicht. Dass Rosini für die ältere italienische Malerei nicht mehr berücksichtigt wurde, hat seinen Grund nicht etwa in Missachtung, sondern in dem eigenthümlichen, in Italien selbst nur einer sehr getheilten Anerkennung geniessenden System, welches eine durchgängige Prüfung an Ort und Stelle fordern würde; aus der Erinnerung aber beizustimmen, wäre Vermessenheit. Dagegen ist mir die deutsche Uebersetzung des Vasari, herausgegeben von Schorn und E. Förster, durch die reichhaltigen Anmerkungen von grösstem Nutzen gewesen. Endlich geziemt es sich hier, mehrern wohlgesinnten Freunden dieses Werkes den aufrichtigsten Dank abzustatten. Hr. Dr. Stieglitz in Venedig hat uns durch eine Reihe schätzbarer Nachträge geför-

Digitized by Google

dert; Hrn. Archivar Hugot in Colmar verdanke ich mehrere Notizen; am meisten aber bin ich Herrn Professor Waagen dahier verpflichtet, welcher, abgesehen von seinen Schriften, mir auch seine gütige mündliche Belehrung nie vorenthalten hat.

Dr. Jac. Burckhardt.

Berlin, 1. Mai 1847.

Digitized by Google

Inhalt des ersten Bandes.

ERSTES BUCH.

Die Kunst des christlichen Alterthums.

Seite

Erster Abschnitt. Der spätrömische Styl 1

Zweiter Abschnitt. Der byzantinische Styl 53

ZWEITES BUCH.

Die Kunst des Mittelalters.

Erster Abschnitt. Die Kunst diesseits der Alpen.

Vorbemerkungen 108. 110

I. Zeitraum. Nachwirkung der antiken Kunst im Norden 112

II. Zeitraum. Der byzantinische Einfluss 135

III. Zeitraum. Der romanische Styl 142

IV. Zeitraum. Der germanische Styl.

A. Zeit des strengen Styles 178

B. Zeit des entwickelten Styles 217

Schulen von Prag, Nürnberg, Köln, u. a. m.

Zweiter Abschnitt. Italien.

I. Zeitraum. Der romanische Styl 268

Leistungen des XI. und XIII. Jahrhunderts.

II. Zeitraum. Der germanische Styl, Meister des XIV. Jahrhunderts und ihre Nachfolger.

Vorbemerkung 301

I. Capitel. Toskanische Schulen, Giotto und seine Nachfolger 305

II. Capitel. Toskanische Schulen, Meister von Siena und ihre Nachfolger 343

III. Capitel. Oberitalienische Schulen 360

IV. Capitel. Schule von Neapel 385

Digitized by Google

DRITTES BUCH.

Die Kunst des XV. und XVI. Jahrhunderts.

Seite

Erster Abschnitt. Italien, Meister des XV. Jahrhunderts.

Vorbemerkungen 388. 392
I. Capitel. Toskanische Schulen 393
II. Capitel. Oberitalienische Schulen, Padua, Ferrara, Lombardei, Venedig etc. 423
III. Capitel. Schulen von Umbrien und Meister verwandter Richtung 460
IV. Capitel. Schule von Neapel 486

Zweiter Abschnitt. Italien; Meister des XVI. Jahrhunderts.

Vorbemerkung 491
I. Capitel. Leonardo da Vinci und seine Nachfolger . . . 495
II. Capitel. Michelangelo Buonarotti und seine Nachfolger . 525
III. Capitel. Andre Meister von Florenz 541
IV. Capitel. Raphael 554
V. Capitel. Schüler und Nachfolger Raphaels 641

(Den Schluss dieses zweiten Abschnittes im zweiten Bande.)

Die Uebersicht der Literatur und die Nachträge werden zu Ende des zweiten Bandes folgen.

Digitized by Google

der Misericordia, dem vielleicht keins der späteren Staffeleibilder gleichkömmt, das erste Auftreten eines Künstlers bezeichne, ist nicht wohl glaublich; es hätten, dem allgemeinen künstlerischen Entwickelungsgange gemäss, in den früheren Werken nothwendig noch die Andeutungen von Versuchen, noch die Zeichen des Weges, der zur Entwikkelung eines eigenthümlichen Styles geführt hat, entgegentreten müssen. Es ist die Vermuthung ausgesprochen worden, dass Fr. Francia vornehmlich durch den Einfluss der Gemälde des Perugino in seiner Ausbildung gefördert worden sei*), was sich aus dem nahen Verhältniss, in dem beider Werke zu einander stehen, zu ergeben scheint: ich glaube auch, in einigen Malereien, die ich dem Fr. Francia nicht ohne Grund beizulegen wage, einen Entwickelungsgang der Art wahrzunehmen. Dies sind die Fresken in 3. den Lünetten der genannten Kapelle Bentivoglj in S. Giacomo maggiore**). Während hier nemlich die Darstellungen zu den Seiten des Fensters und die der gegenüberstehenden Wand (soviel davon nicht übermalt ist) in der Malweise und im Ausdruck der Köpfe auffallend an Francia erinnern, so ist die Gewandung noch wesentlich im Style des Perugino behandelt; letzteres verschwindet aber ganz in der Lünette über dem Altar, wo (mit Ausnahme der später hinzugefügten Restaurationen) statt dessen vollkommen die Weise des Francia sichtbar wird. — Die Ermässigung der Manier des Perugino, jene mehr heitere Offenheit in Francia's Bildern, scheint auf der andern Seite auf ein gewisses

*) v. Quandt, in der Uebersetzung des Lanzi, III., Seite 18, Anm.

**) Malvasia (Felsina pittrice, Lor. Costa) schreibt diese Bilder, sammt den darunter befindlichen an den Wänden dem Lorenzo Costa zu. Doch sind die oberen nicht nur al fresco, die unteren mit Oelfarben auf Leinwand gemalt (was bei der Arbeit Eines Meisters schon auffallend sein würde); sondern auch der Styl und der gesammte innere Charakter beider Cyklen ist wesentlich von einander verschieden.

Digitized by Google

verwandschaftliches Verhältniss zu der venetianischen Schule zu deuten; und dass ein solches in der That stattgefunden,
4. glaube ich in der schönen, für Bartolommeo Bianchini gemalten heil. Familie im Berliner Museum, die viel Aehnliches mit den Bildern des Giovanni Bellini hat, zu erkennen. Immer aber bleibt der Ausdruck überirdischen Sehnens dem Perugino und dem Francia gemeinschaftlich, nur dass er bei letzterm auf einem minder idealen, mehr frisch
5. lebendigen Kopftypus ruht. — Mit dem letztgenannten Bilde verwandt, doch, wie es scheint, noch jünger, ist eine sehr fleissig ausgeführte Madonna mit dem Kinde vom Jahre 1495, in der Sammlung des Lord Dudley in London.

6. Das Trefflichste unter Francia's Leistungen sind die Frescomalereien in S. Cecilia zu Bologna, einem kleinen Kirchlein bei Giacomo, welches jetzt leider als öffentlicher Durchgang dient und wo die schon verstaubten und verdorbenen Malereien ihrem baldigen Untergange entgegen gehen. Sie enthalten Darstellungen aus dem Leben der h. Cäcilia und sind zum Theil von Francia selbst, zum Theil von seinen Schülern nach seinen Entwürfen ausgeführt. Die Anordnung der Gemälde ist hier überall höchst einfach und ohne Ueberladung von Nebenfiguren; die besonderen Momente sind überall in trefflicher, dramatischer Entwikkelung aufgefasst und durchgeführt. Hier sieht man die edelsten Gestalten, die schönsten anmuthvollsten Köpfe, einen sehr klaren, reinen Faltenwurf und meisterhafte landschaftliche Gründe. Vor Allen ausgezeichnet ist das erste von diesen Gemälden, welches die Vermählung der heiligen Cäcilia darstellt; diess, sowie das gegenüberstehende, das Begräbniss der heiligen Cäcilia, ist ganz von der Hand des Francia. In den andern erkennt man die Beihülfe seiner Schüler, bei mehreren eine rohe spätere Uebermalung.

7. Die Pinakothek zu Bologna enthält, ausser dem oben besprochenen Bilde, noch eine Reihe sehr vorzüglicher Tafeln von Francia's Hand. Auch in auswärtigen Galerien kommen nicht selten Gemälde von ihm vor. Eins der

Digitized by Google

allerschönsten befindet sich in der Galerie von München: 8.
das Christuskind in einem Rosenzwinger liegend und vor ihm die Mutter, die Hände über der Brust gekreuzt, im Begriff ins Knie zu sinken. Kleinere Bilder (Halbfiguren der Madonna oder der heil. Familie) findet man am meisten verbreitet. Sehr bemerkenswerth ist noch das Portrait des 9.
Vangelista Scappi in den Uffizien zu Florenz.

Nachmals trat Francia mit Raphael in einen freundschaftlichen Briefwechsel. Er starb im Jahre 1517, nachdem kurz zuvor eins der Hauptwerke Raphaels, die heil. Cäcilia, — ein Bild an welchem sich die Kunst in ihrer freien, geläuterten Entwickelung zeigt, — nach Bologna gekommen war. Man sagt, der übermächtige Eindruck dieses Gemäldes habe den alten Meister getödtet*).

Francia's Madonnen wurden mannigfach von seinen Schülern nachgeahmt, und nicht alle, welche in den Sammlungen mit dem Namen des Meisters benannt werden, sind darum wirklich von ihm gemalt. Zu den vorzüglichsten Schülern Francia's gehören sein Vetter Giulio und sein Sohn Giacomo Francia, welche in der Meise des Meisters zu malen fortfuhren, jedoch weder die Schönheit und Würde, noch die Tiefe seiner Bilder erreichten. Die Pina- 10.
kothek von Bologna, das Museum von Berlin u. a. O. besitzen zahlreiche Bilder von ihrer Hand. — Ein anderer Künstler, der durch die Schule des Francesco Francia gelaufen, ist Amico Aspertini, ein wunderlicher Phantast, der die Richtung der Schule dieses Meisters mit der von Ferrara verbindet. Im Palast della Viola zu Bologna ein 11.
heiteres Frescobild, Diana mit Endymion, vorn Hirten im Gespräch. Zwei Bilder von ihm im Berliner Museum. —

*) Ueber diese vielbestrittene Frage s. die deutsche Uebers. des Vasari Bd. II, Abth. II. S. 353. Dass Francia nicht vor Neid starb, ergiebt sich schon aus seinem durchaus freundschaftlichen Verhältniss zu Rafael und aus seinem begeisterten Sonett an denselben, ebenda S. 350.

Digitized by Google

Aehnlich, doch gemässigter, erscheint dessen Bruder Guido
12. Aspertini. Eine Anbetung der Könige von zierlichem, leicht phantastischem Charakter, in der Pinakothek von
13. Bologna befindlich, ist ein ansprechendes Bild. In San Frediano zu Lucca werden den Aspertini die Fresken einer ganzen Kapelle zugeschrieben.

Der bedeutendste unter Francesco Francia's Schülern ist der schon früher (S. 433) genannte Lorenzo Costa von Ferrara, dessen Jugendwerke noch entschieden den Stempel der paduanischen Schule tragen. Seine späteren Bilder, die in die ersten Jahre des XVI. Jahrhunderts fallen, lassen dagegen die entschiedene Einwirkung Francia's (namentlich die Einwirkung seiner Fresken in S. Cecilia, an deren Ausführung Costa Theil genommen) erkennen, und Costa selbst bezeichnet sich mehrfach auf Bildern dieser Periode als den Schüler jenes Meisters. Doch scheinen zu seiner Entwickelung auch noch andre Motive mitgewirkt zu haben, wie sich dies namentlich durch einen früheren
14. Aufenthalt des Künstlers in Florenz erklären dürfte. Zu den trefflichsten unter Costa's späteren Bildern gehört ein Altargemälde vom Jahre 1502 in der Pinakothek von Bologna: der heil. Petronius auf dem Throne und zwei andre Heilige zu seinen Seiten, ein Bild von einfacher Würde
15. und Schönheit. Ein andres in der Kirche S. Petronio zu
16. Bologna. — Im Louvre: die Prinzessin Isabella von Ferrara, durch Amor gekrönt, nebst vielen andern Figuren, diese meist schlank und von lieblichem Ausdruck; das Ganze
17. mit einem anmuthigen Idyll zu vergleichen. — Mehrere im Museum von Berlin, unter denen eine grosse Darstellung im Tempel mit mehreren Nebenfiguren (Heiligen, einer Sibylle und einem Propheten), gleichfalls vom Jahre 1502,
18. — und vornehmlich eine Grablegung vom Jahre 1504, eine Composition voll schlichter, harmonischer Ruhe, mit edlen,
19. milden Gestalten, ausgezeichnet sind. — Zu Mantua, wo sich Lorenzo Costa die letzte Zeit seines Lebens aufhielt, ist u. a. ein treffliches Altargemälde, Madonna zwischen

Digitized by Google

mehreren Heiligen, in der Kirche S. Andrea befindlich, zu bemerken.

Andre Schüler des Francesco Francia gehören einem folgenden Abschnitte an.

§. 156. Auch die Schule von Siena, welche noch vor ihrem gänzlichen Verfall in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts auf die umbrische eingewirkt hatte, erfuhr jetzt von dieser aus eine Rückwirkung, welche nebst andern Einflüssen um den Anfang des XVI. Jahrhunderts ein nicht unbedeutendes Wiederaufleben hervorbrachte*). Hauptsächlich mögen die Arbeiten Pinturicchio's in der Libreria des Domes von Siena dazu beigetragen haben, wozu sich bald ein Eingehen auf die Richtung Leonardo's gesellte. Der umbrischen Auffassungsweise ziemlich verwandt erscheinen zunächst die Werke der beiden Sieneser Andrea del Brescianino (um 1520) und Bernardino Fungai (um 1512), von denen einiges Wenige in Siena erhalten ist. Vom erstern ist vornehmlich ein grosses Altarbild mit 1.
höchst feierlichen, anmuthvollen und ernsten Gestalten, in der Sieneser Akademie, — vom zweiten eine Krönung 2.
Mariä in dem Kirchlein Fonte Giusta, ein einfach strenges Bild zu erwähnen. — Bedeutender ist ihr Zeitgenosse Jacopo Pacchiarotto, welcher in seinen meisten Arbeiten als ein freier und glücklicher Nachahmer Perugino's erscheint, oft nicht ohne eine besondere grossartige Anmuth, in andern Fällen jedoch eine moderne Manier damit verbindend, die nicht eben ganz zu seiner Eigenthümlichkeit stimmt. Die Akademie von Siena besitzt mehrere Werke 3.
seiner Hand; auch in den sienesischen Kirchen finden sich von ihm verschiedene Bilder, unter denen namentlich die Fresken von S. Caterina und S. Bernardino bemerkenswerth 4.
sind. In der erstgenannten Kirche ist besonders eine Dar-

*) Vergl. *Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena. Firenze* 1825. (Ein Blatt nach A. del Brescianino, zwei nach Pacchiarotto, drei nach Sodoma u. s. w.)

Digitized by Google

stellung der heil. Catharina von Siena, auf ihrer Wallfahrt nach dem Leichnam der h. Agnes von Montepulciano, voll der zartesten, innigsten Anmuth. — In S. Bernardino sind von ihm die Geburt und die Verkündigung Mariä gemalt; auch diese Bilder durch dieselben Vorzüge ausgezeichnet. — Eine neue Richtung trat dann in die sienesische Kunst ein mit Gianantonio Razzi genannt Sodoma, welcher mit den grössten Meistern des XVI. Jahrhunderts parallel steht und im nächsten Abschnitt zu behandeln sein wird.

Viertes Capitel.

Schule von Neapel.

§. 157. Ehe wir die Kunst des XV. Jahrhunderts verlassen, haben wir noch die Schule von Neapel zu betrachten, bei der sich mancherlei verschiedenartige Einflüsse wirksam zeigen*).

War schon bei Colantonio del Fiore eine neue Richtung im Sinne des XV. Jahrhunderts sichtbar geworden, so zeigt sich nun, gegen die Mitte dieses Jahrhunderts hin, das merkwürdige Phänomen, dass durch eine sehr beschränkte Anzahl von Kunstwerken einer weit entlegenen Gegend, welche durch Handel und Bestellung in den Süden gelangt sein mussten, der Styl einer ganzen Schule mannigfach bestimmt wird. Es waren flandrische Gemälde, zum Theil wohl von den Brüdern van Eyck selbst, welche den neapolitanischen Malern als Vorbilder dienten. Eine grosse Anbetung der Könige, in der Kapelle des Castello nuovo zu Neapel, früher dem Johann van Eyck zugeschrieben, wird jetzt wohl in spätere Zeit versetzt; doch bleibt als Werk des Hubert van Eyck der schon erwähnte h. Hieronymus in

*) S. den Aufsatz Kugler's: „Von den älteren Malern Neapels," im Museum, 1835, No. 43—49.

Digitized by Google

der Galerie der Studj; manches Andere mag verloren gegangen sein. Auch die kurze Zwischenregierung des in flandrischer Schule gebildeten Königs René von Anjou kommt hier wohl in Betracht; er selbst soll noch den Colantonio del Fiore unterrichtet haben. Der Geist des XV. Jahrhunderts hätte wohl ohne diese zufällige Einwirkung auch in der neapolitanischen Malerei seine Rechte geltend gemacht, aber die Art und Weise seiner Aeusserung ist wenigstens für einige Zeit von jenen nordischen Mustern abhängig. Der Aufenthalt des Antonello von Messina in Neapel mag zu der Entwickelung dieses eigenthümlichen Verhältnisses ebenfalls beigetragen haben. Freilich sind es mehr die Aeusserlichkeiten, welche man sich von den Flamändern aneignete, die Hervorhebung des Zufälligen und Einzelnen, die Landschaft, der Faltenwurf u. dgl., während die Gesammtauffassung der Gestalt eher auf eine Verwandtschaft mit den umbrischen Malern*) hinweist. Auch ein Zusammenhang mit der alten spanischen Malerei scheint nicht bloss aus den vorhandenen Denkmälern sich zu ergeben, sondern würde auch durch die Herrschaft einer aragonesischen Dynastie über Neapel (seit 1435) eine genügende Erklärung finden.

Derjenige Maler, an dessen Namen sich diese neapolitanische Schule des XV. Jahrhunderts anknüpft, ist der Schwiegersohn des Colantonio del Fiore, Antonio Solario, der von seinem früheren Gewerbe insgemein den Beinamen des Zingaro führt; er soll nemlich ein Schmied (Zigeuner genannt) gewesen sein und aus Liebe zur Tochter des Colantonio die Malerkunst erlernt haben. Seine Lebenszeit setzt man in die Jahre 1382—1445, doch scheinen die Werke, die man ihm zuschreibt, hiemit nicht übereinzustimmen und mehr auf die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinzudeuten. Die Galerie des borbonischen Museums (der

*) Wir wollen es nicht zu sehr hervorheben aber doch erwähnen, dass Zingaro's Vaterstadt Cività unweit Chieti von der Grenze der Mark Ancona nur wenige Meilen entfernt liegt.

Digitized by Google

Studj) besitzt von ihm mehrere sehr anziehende Gemälde, welche in ihrem Charakter eine eigenthümliche Mitte halten zwischen der Schule von Umbrien und der deutschen Schule des XV. Jahrhunderts; die flandrische Weise tritt
1. hier noch weniger scharf hervor. Das vorzüglichste von diesen Gemälden stellt eine Madonna mit dem Kinde, thronend zwischen mehreren Heiligen, in lebensgrossem Massstabe dar; lebendige, fast bildnissartige Köpfe von mehr ernstem als edlem Ausdruck und breiter Behandlung, die Gewandung etwas schwer, die Stellungen nicht sehr belebt*).
2. Nächst diesem ist vornehmlich ein Bild in S. Lorenzo maggiore anzuführen, welches den heil. Franciscus und eine Schaar von Mönchen, denen er die Regeln seines Ordens hinreicht, darstellt und durch eine lebendige grossartige
3. Charakteristik ausgezeichnet ist. — Noch bedeutender sind die Frescomalereien im Klosterhofe von S. Severino, welche ebenfalls dem Zingaro zugeschrieben werden. Es sind 20 grosse Gemälde aus der Geschichte des heil. Benedict; einfache, sehr tüchtige Compositionen, in den Köpfen nicht von grossartigem Typus, aber von schönem Ausdrucke, von sehr zarter Modellirung und guter Farbe: besonders ausgezeichnet durch meisterhafte landschaftliche Gründe, wie sie bei italienischen Frescomalereien überhaupt sehr selten sind, und in so früher Zeit nirgend in gleicher Vollkommenheit gefunden werden. Leider haben diese Gemälde ungemein gelitten und sind zum Theil in neuerer Zeit auf barbarische Weise überschmiert.

---

*) Selbst dieses Bild soll übrigens nur wenig beglaubigt sein. — Um in dieser dunkeln Gegend der Kunstgeschichte die Verwirrung wenigstens nicht zu vermehren, erwähne ich hier ohne unbedingte Anknüpfung an bestimmte Meister zwei Bilder in der grossen Nebenkapelle des Domes von Amalfi: eine Pietà mit zwei Heiligen, welche der dem Zingaro zugeschriebenen grossen Madonna mit Heiligen sehr nahe steht, — und eine Madonna mit zwei Heiligen von würdigem und mildem Ausdruck, drüber der todte Christus, etwa den Donzelli verwandt.

Digitized by Google

Unter den Schülern des Zingaro sind besonders die beiden Brüder Pietro und Ippolito Donzelli ausgezeichnet. Von beiden findet man vortreffliche Bilder, welche der Weise des Meisters ziemlich nahe kommen, im Museum und in verschiedenen Kirchen von Neapel. Sie sind bald mehr dem Perugino, bald mehr den Venetianern verwandt; zugleich jedoch auch mit den eben erwähnten Anklängen an die nordische Malerei. Der bedeutendere von beiden ist Pietro; zu dessen schönsten Werken gehören zwei 4.
Tafeln mit weiblichen Heiligen (zu den Seiten eines roheren Franciscusbildes) in der Kirche S. Maria la Nuova; eine Madonna auf dem Throne mit Engeln, im Museum u. a. m. 5.

Ebenfalls als Schüler des Zingaro wird der ältere Simone Papa genannt, unter allen Malern Neapels derjenige, welcher sich am meisten dem van Eyck'schen Styl hingab. Mehrere Bilder im borbonischen Museum; das 6.
bedeutendste der Erzengel Michael, mit andren Heiligen und Donatoren. Die Gestalt des Erzengels ist hier ganz eine Nachbildung des Michael auf dem berühmten Danziger Bilde des jüngsten Gerichts; auch die Landschaft auf diesem Bilde hat einen niederländischen Charakter; nur erreichen die breit und flach behandelten Köpfe lange nicht die individuelle Tiefe der van Eyck's, und auch der Farbenglanz der letztern ist zwar offenbar erstrebt, aber nicht erreicht. Simone ist überhaupt kein Künstler von vorzüglicher Bedeutung.

Der anziehendste unter den neapolitanischen Künstlern, welche um den Schluss des XV. Jahrhunderts blühten, ist Silvestro de' Buoni, in der Schule des Zingaro und der Donzelli gebildet. Sein schönstes Gemälde befindet 7.
sich in der mit dem neapolitanischen Dome verbundenen alten Basilica S. Restituta. Es stellt die heilige Jungfrau und zu ihren Seiten den Erzengel Michael und die heilige Restituta dar. Dies höchst ausgezeichnete Werk hat einestheils die auffallendste Verwandtschaft mit den Arbeiten der umbrischen Schule, nähert sich andererseits jedoch nicht

Digitized by Google

minder der lebenvollen heiteren Weise der Venezianer jener Zeit. Die Gestalten sind schön und würdig, voll liebenswürdiger Anmuth, aber ohne Befangenheit und perugineske Manier; ein schöner warmer Ton geht durch das Ganze.
8. — Aehnliche Werke des Silvestro findet man auch in andren Kirchen (namentlich eine Himmelfahrt Christi im Monte Oliveto) und im Museum von Neapel.

Ein Schüler des Silvestro soll Antonio d'Amato il vecchio gewesen sein und sich nachmals nach Werken des Perugino gebildet haben, mit dem er auch eine bedeu-
9. tende Verwandtschaft verräth. Ein schönes Bild von ihm in S. Severino, mehrere Engel vorstellend.

Digitized by Google

Italien.

Zweiter Abschnitt.

Meister des XVI. Jahrhunderts.

Vorbemerkung.

§. 158. Was in den verschiedenen, bisher betrachteten Perioden der neueren Malerei in einzelnen einseitigen Richtungen aus einander getreten war, was sich stufenweise, eins mit Ausschliessung des andern, entwickelt und die verschiedenen Bedingnisse einer vollkommensten Kunstübung zum lebendigen Bewusstsein gebracht hatte, vereinigte sich nach dem Ablaufe der letzten Periode, um den Beginn des XVI. Jahrhunderts, und schuf somit einen der seltensten Höhenpunkte menschlicher Bildung, eine Zeit der lautersten Offenbarungen jener göttlichen Kraft, deren der Mensch theilhaftig geworden ist. In edelster Form, mit tiefsinnigster Auffassung sehen wir die würdigsten Gegenstände in den Meisterwerken dieser neuen Periode dargestellt, wie es die Folgezeit bis jetzt noch nicht wieder erreicht hat. Und merkwürdig! es war nur ein kurzer Zeitraum, in welchem die Kunst sich auf dieser Stufe einer höchsten Vollendung hielt: ich möchte sagen, kaum über ein Viertel Jahrhundert lang. Aber die grossen Werke dieser Periode sind von ewiger Gültigkeit, von unvergäng-

Digitized by Google

lichem Werthe; sie tragen die Farben ihrer Zeit und sind doch für alle Zeit geschaffen und erwecken die Begeisterung der spätesten Nachkommen eben so, wie sie den Stolz und die Bewunderung der Mitwelt ausmachten. Denn das wahrhaft Schöne ist nicht abhängig von den äusseren Formen seiner Erscheinung: Raphael's Sixtinische Madonna und Phidias rossebändigender Heros, Leonardo's Abendmahl und Skopas Gruppe der Niobiden verlangen nicht katholische Italiener und nicht heidnische Griechen, um im innersten Gemüthe verstanden zu werden und den erhabensten Eindruck auf den Beschauer hervorzubringen.

Und überraschend ist es für den ersten Augenblick, dass in den Werken jener glücklichsten Zeit der neueren Kunst nicht eine einzelne hervorragende Erscheinung wiederum als der bedeutsamste Mittelpunkt, auf den die übrigen wie die Radien des Kreises hindeuten, dasteht, nicht Eine höchste Vollendung als das Ziel, als der Schlussstein dieses wundersamen Baues betrachtet werden kann; dass im Gegentheil mannigfache Individuen, Kunstwerke mannigfach verschiedener Art vor unseren Augen erscheinen, von denen wir eines dem andern an höchstem Werthe gleichschätzen müssen, — dass selbst minder begabte Künstler einzelnes höchst Vollendete geschaffen haben, — ja dass sogar aus Werken, an denen die Kritik diesen und jenen äusseren Mangel herausstellen kann, doch derselbe Hauch jener göttlichsten Schönheit athmet, dass sie doch dem Geiste des Beschauers eine tiefere Befriedigung gewähren, als dieselbe früher und später gefunden wird. Aber das ist eben das Wesen der wahrhaften Schönheit, dass sie nicht an diese oder jene bestimmte Norm gebunden ist; dass sie das Leben in seiner ganzen Ausdehnung durchdringt und von dem Auserwählten frei, nach seiner besonderen Eigenthümlichkeit, aufgefasst und in frei geschaffener Form dargestellt werden kann. Sie ist wie der Sonnenstrahl, den das Prisma in verschiedene Farben bricht, deren jede gleich stark vom Lichte gesättigt ist.

Digitized by Google

So werden wir denn in der Periode, zu deren Betrachtung wir uns nunmehr wenden, verschiedene Hauptgruppen wahrnehmen, welche von besonderen Eigenthümlichkeiten ausgehend die grossartigsten Werke hervorgebracht haben. Wir werden die einzelnen Meister kennen lernen, welche im Mittelpunkte dieser Gruppen stehen, und deren besondere Individualität in ihren Schülern und Nachfolgern mit grösserer oder geringerer Kraft nachgewirkt hat.

Die Zeitgeschichte, mit welcher diese wunderbare Blüthe der Kunst parallel geht, berechtigt beim ersten Anblick auf keine Weise zu so hohen Erwartungen; es war eine Zeit politischer Trennung und Zerfallenheit für Italien, es war die Epoche der Liguen, d. h. der bodenlosesten Experimentalpolitik welche es je gegeben hat; damals setzte sich die Fremdherrschaft über Italien auf immer fest. Allein das Höchste in der Kunst ist vom äussern Staatenleben nicht unmittelbar abhängig; neben den Eroberern und Politikern, welche damals seine Schicksale verwirrten, besass Italien Fürsten wie Papst Julius II., Magistrate wie Pietro Soderini, welche von der ewigen Bedeutung der Kunst ein lebendiges Gefühl hatten; es besass reiche Corporationen, welche durch sichere Bestellungen dem ganzen künstlerischen Dasein feste Regel und Gestalt gaben; endlich ein Volk, in welchem der Sinn für alles Grosse und Schöne wach geworden war und welches sich damals noch als die erste Nation der Welt fühlte.

Die Bildungszustände des Südens im XV. und XVI. Jahrhundert in ihrer Eigenschaft als Grundlage der Kunst genauer zu prüfen, würde uns allzuweit in die geschichtlichen Fragen hineinführen, aber einige Bemerkungen dürfen nicht übergangen werden. Man betrachtet das damalige Italien gewöhnlich als einen Pfuhl der Sittenlosigkeit, allein man lässt die unendliche Frische und Spannkraft des Volkes ausser Berechnung, diese unzerstörbare Jugendlichkeit, welche den obern Kreisen des Daseins immer neue Kräfte, neue sittliche Antriebe zuführte. Mochte die Sitte hie und

Digitized by Google

da in der tiefsten Verderbniss begriffen sein, so blühte dafür die Gesittung im vollkommensten Sinne des Wortes. Es bildete sich — nicht etwa bloss ein geselliges Uebereinkommen, sondern ein echtes Gefühl für Schönheit und Würde des Lebens aus, welches seit den guten Zeiten der alten Welt zu schlummern geschienen hatte, und sich nun in der Literatur und Poesie wie in der Gesellschaft, in der künstlerischen Behandlung aller Umgebungen des Lebens wie in der freien Urbanität des Umganges mit Nothwendigkeit ausprägte. Aus den Ueberresten des Alterthums und den Bedingungen der Neuzeit schuf die Architektur einen Styl, welchem wohl der innere Organismus fehlen mag wie allem Abgeleiteten und Gemischten, z. B. der italienischen Sprache, der aber eine neue Schönheit der Formen und einen edeln Rhythmus der Verhältnisse entwickelte. Auch für Sculptur und Malerei war jetzt die Zeit gekommen, sich in völliger Freiheit und Grösse zu entwickeln. Die Jahrhunderte der kirchlich-politischen Kämpfe waren für Italien vorüber; sie hatten eine gewisse Indifferenz zurückgelassen, und selbst die Kirche verlangte jetzt von der Kunst nicht mehr das Erbauliche als solches, sondern vor Allem die schöne, lebendige Form, welche schon an sich als ein Symbol alles Höchsten und Unvergänglichen galt; überdiess hatte die profane Kunst durch Aufgaben aller Art einen gewaltigen Aufschwung erhalten. Wie in der ganzen italienischen Bildung war hier die Begeisterung für das Alterthum von grösster Wichtigkeit; Poesie und bildende Kunst bereicherten sich durch Gegenstände und Vorbilder von unbestrittener, normaler Geltung. Bewundernswürdig ist aber vor Allem die Freiheit und Selbständigkeit, womit sie sich dieselben aneigneten. Von mühseligem Nachzeichnen findet sich keine Spur, weil man dessen nicht bedurfte, denn alles Einzelne der Formenbildung besass man schon als eigene Errungenschaft; das Zeitalter Raphaels lernte nicht erst von der Antike, sondern es fühlte sich auf wundersame Weise von ihrem Geiste berührt, und nahm von

Digitized by Google

ihr nicht das Zufällige und Nationale, sondern das Dauernde und Ewige an. Und nun gelang es auch ihm selbst, Dauerndes und Ewiges hervorzubringen.

Erstes Capitel.

Leonardo da Vinci und seine Nachfolger.

§. 159. Der Meister, welcher am Eingange dieser neuen Zeit steht und dessen Werke zuerst dem Sinn und Gemüthe des Betrachtenden eine vollkommene Befriedigung gewähren, ist Leonardo da Vinci*); — zwar noch Zeitgenoss eines grossen Theils der in der vorigen Periode aufgeführten Künstler, jedoch nicht mehr, wie diese, in mehr oder minder einseitiger Richtung befangen. Leonardo ist im Jahre 1452 zu Vinci, einem toskanischen Schlosse in Valdarno, geboren und 1519 in Frankreich gestorben. Er war ausgezeichnet durch alle Gaben des Geistes und Körpers, einer der vielseitigsten Menschen, welche die Erde getragen hat und voll unermüdlichen Eifers, seine Forschungen zu erweitern, den Kreis seiner Bildung auszudehnen. Er war schön, wohlgestaltet und kräftig, dass er den Schwengel einer Glocke zur Schraube zu drehen, das Hufeisen eines Pferdes zusammenzubiegen vermochte. Er war

*) C. Amoretti: *Memorie storiche su la vita, gli studj e le opere di Lionardo da Vinci. Milano* 1804. — Leonardo da Vinci von Hugo Grafen von Gallenberg. Leipzig 1834. (Mittelmässige Uebersetzung des vorigen mit einigen Excerpten aus deutschen Schriftstellern). — Brown: *The life of Leonardo da Vinci, London* 1828. — Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc. t. Leonardo da Vinci.* — Sehr wichtig für Leonardo und seine Schule das Kupferwerk (ebenfalls in Umrissen) von Fumagalli: *Scuola di Lionardo da Vinci in Lombardia. Milano* 1811.

Digitized by Google

Meister in den ritterlichen Künsten des Reitens, Tanzens, Fechtens. Er war Architekt, und hat mannigfache Bauten, besonders in Mailand, ausgeführt und andres in Rissen hinterlassen; er war Bildhauer und Maler, Musiker und Dichter. Mit grösstem Eifer lag er allen wissenschaftlichen Studien ob, welche zur Begründung der Kunst nothwendig sind; er studierte vornehmlich die Anatomie (des Menschen wie auch des Pferdes), die Mathematik, die Perspektive, die Mechanik u. s. w. In Bezug auf Physik hat er verschiedene Schriften hinterlassen. Mannigfache Beispiele von mechanischen Scherzen, die er zu seiner und andrer Ergötzung trieb, sind uns aufbewahrt worden, wie er zum Beispiel Blasen oder Gedärme im Zimmer hatte, die plötzlich aufschwollen und die Anwesenden hinaus drängten; wie er Vögelchen machte, die aufgeblasen emporflogen; wie er, bei König Franz I. Einzuge in Mailand, einen Löwen erfunden hatte, der dem Könige entgegenschritt und sich dann die Brust aufriss, aus welcher Lilien (das französische Wappen) dem Könige entgegensprossten u. s. w.; wie er allerlei Maschinen, zum Schwimmen, Tauchen und Fliegen, Compass und Hygrometer u. s. w. erfunden habe. Bedeutender als diese Dinge sind andre grossartigere Pläne, z. B. der: eine Kanalverbindung zwischen Florenz und Pisa herzustellen, wie Leonardo sich auch anderweitig viel mit der wirklichen Ausführung von Wasserbauten beschäftigt hat; und nur kühn, für ihn nicht unmöglich, war der Plan, die alte Taufkirche S. Giovanni zu Florenz über den Boden emporzuschrauben und ihr durch einen Unterbau das etwas gedrückte Verhältniss zu nehmen, was bei diesem sonst anziehenden Gebäude in der That unangenehm wirkt. Endlich muss auch noch seiner Thätigkeit im Fache der Kriegsbaukunst und seiner zahlreichen Erfindungen in demselben gedacht werden.

Was aber diesen so höchst mannigfachen Richtungen des grossen Mannes einen Mittelpunkt gab, das war seine vorherrschende Liebe zu den bildenden Künsten, vornehm-

Digitized by Google

lich zur Malerei, denen er den grössten Theil und die beste Zeit seiner Thätigkeit gewidmet hat. Seiner anatomischen Studien habe ich bereits gedacht. Mit demselben Eifer jedoch, wie dem Studium der blossen Form, ging er auch allen Lebensäusserungen derselben nach. Niemand war forschbegieriger, beobachtender, schneller, um die Bewegungen der Leidenschaften, wie sie sich in Mienen und Geberden malen, sogleich zu entwerfen. Er besuchte die volkreichsten Orte, die Schauplätze, wo der Mensch seine grösste Thätigkeit entwickelt, und zeichnete in ein Skizzenbuch, dergleichen er immer bei sich trug, was ihm Interessantes auffiel*). Er folgte den Verbrechern zur Hinrichtung, um die Qualen der grössten Verzweiflung in sein Inneres aufzunehmen; er lud Bauern in sein Haus und erzählte ihnen die lächerlichsten Dinge, um an ihren Physiognomieen den Ausdruck der grössten Komik beobachten zu können. Mit demselben Eifer beobachtete er auch die Erscheinungen der leblosen Natur. Von verschiedenen Schriften über die Kunst ist seine Abhandlung über die Malerei (Trattato della pittura) auf unsere Zeit gekommen und noch immer ein sehr brauchbares Lehrbuch.

Wenn diese Neigung zum sorgfältigsten Studium auf der einen Seite den festen Boden zeigt, auf welchem Leonardo's Kunst wurzelte, wenn demgemäss charakteristische Auffassung und Darstellung als dasjenige Element zu betrachten ist, von welchem er insgemein auszugehen pflegte, so war ihm doch auf der andern Seite zugleich eine Tiefe subjectiver Empfindung, eine zarte, sentimentale Schwärmerei eigen, welche in gewisser Weise mit dem Grund-Element der umbrischen Schule zu vergleichen sein mag. Es giebt einzelne Werke von ihm, in welchen die eine

*) Einzelne Charakterköpfe und Caricaturen sind noch hie und da in Sammlungen, andere durch die Stiche von W. Hollar und Jac. Sandrart erhalten. S. die deutsche Uebers. des Vasari, Bd. III, Abth. I, S. 16.

Digitized by Google

oder die andre Richtung vorherrscht; in seinen Hauptwerken dagegen erscheint beides in reinstem Ebenmaasse gegeneinander abgewogen, durch die Kraft des Gedankens und den Sinn für die Schönheit der Formen und ihrer Verbindung zu einer solchen Höhenstufe der Kunst geläutert, dass Leonardo unbedingt einen der ersten Plätze unter den Meistern neuerer Kunst einzunehmen ermächtigt ist. Er, der das gemeine Leben bis in seine feinsten Nüancen und Besonderheiten verfolgte, wusste zugleich das Heilige und Göttliche in einer Würde, in einer Milde und Schönheit darzustellen, wie es nur das Werk des grössten Genie's sein kann.

§. 160. Leonardo war der natürliche Sohn eines gewissen Pietro, Notars der Signoria von Florenz und wurde von diesem in die Schule des Andrea Verocchio gegeben, von welchem Meister er zunächst die Richtung auf gemeinsames Studium
1. der Sculptur und Malerei empfangen haben dürfte. Jener Taufe Christi, die Andrea gemalt und darin ein Engel von der Hand des Schülers dem Meister das fernere Malen verleidet haben soll, habe ich bereits erwähnt (S. 419). Von anderen Jugendwerken Leonardo's ist wenig bekannt. Erzählt wird, dass er einst ein fabelhaftes Ungethüm gemalt und dazu an Kröten, Schlangen, Eidechsen, Fledermäusen u. s. w., u. s. w. deren er eine ganze Menagerie angelegt, die Studien gemacht habe, so dass der eigene Vater vor Schreck über das Graunbild zurückgefahren sei, das Gemälde hernach aber für guten Preis verkauft habe. Ebenso malte er
2. einen Medusenkopf, der abgeschlagen unter allerlei Gewürmen auf der Erde liegt, und den man noch gegenwärtig in der Galerie der Uffizien zu Florenz zu besitzen meint; doch stimme ich derjenigen Meinung bei, welche dies Gemälde für eine spätere (aber immer sehr treffliche) Copie des Originales erklärt*); meisterhaft ist auch noch in diesem mehr verblasenen Bilde, als es Leonardo's Art ist, die

*) v. Rumohr, It. Forschungen, II, S. 307.

Digitized by Google

fahle bräunliche Leichenfarbe, der aus dem Munde aufsteigende bräunliche Dampf, der Todeskrampf in dem gläsern stieren erlöschenden Auge. Sodann werden aus der früheren Zeit Leonardo's vor Allem zwei Cartons gerühmt, von denen der eine den Neptun auf sturmbewegtem Meere, mit Nymphen und Tritonen umgeben, der andre den Sündenfall der ersten Menschen in reizend durchgeführter Landschaft des Paradieses darstellte. Beide sind nicht mehr vorhanden. Ueber andre dem Leonardo zugeschriebene Jugendwerke wage ich nichts zu entscheiden; es ist noch so wenig Gründliches über seine Werke vorgearbeitet, und bei weitem das Meiste, welches in den Galerieen seinen Namen führt, ist spätere Nachahmung oder Arbeit seiner Schüler. Am meisten Anspruch auf Echtheit haben nächst einer Madonna in der Galerie Borghese zu Rom (welche 3. 1846 daselbst nicht mehr zu finden war; neben der Hauptfigur eine Wasserflasche mit Blumen) zwei in Florenz befindliche Porträts, das eines Jünglings in den 4. Uffizien, und das der Ginevra Benci im Palast Pitti, ein 5. durchaus anspruchloses aber geistvoll aufgefasstes Bild von grösster Bestimmtheit und Reinheit der Zeichnung und Modellirung.

Um das Jahr 1480 ward Leonardo nach Mailand, an den Hof des damaligen Regenten und späteren Herzogs dieser Stadt, des Lodovico Sforza, il moro, berufen. Dieser Fürst war eifrigst für die Pflege der Wissenschaft und Kunst in seinem, obschon nur durch Usurpation errungenen Staate bemüht, indem er dabei seinem eigenen Hange gewiss eben so sehr als dem Beispiel anderer italienischer Herren folgte. Gelehrte, Dichter und Künstler wurden in seine Nähe beschieden, Leonardo zunächst, wie Vasari berichtet, als Musiker und Improvisator. Bald wurde ihm die Stiftung einer eigenen grossen Kunstakademie, des ersten Instituts der Art, anvertraut; für dasselbe, für den Unterricht, den er hier anzuordnen hatte, scheinen beson-

Digitized by Google

ders seine Schriften über die Kunst verfasst*); die zahlreichen Schüler, die er in Mailand gebildet und von denen ich später sprechen werde, bewähren seine segensreiche Wirksamkeit in diesem Institute.

Von den Unternehmungen, die Leonardo im Auftrage des Lodovico Sforza ausführte, betrachten wir hier nur diejenigen, welche sich auf bildende Kunst beziehen. Vor allem ausgezeichnet sind zwei derselben, welche ihn die grösste Zeit seines Aufenthalts in Mailand (bis 1499) nebeneinander beschäftigt haben. Die eine war eine Reiterstatue von kolossalsten Dimensionen zum Andenken des Francesco Sforza, Vaters des Lodovico, welche in Bronze gegossen werden sollte. Für die Arbeit des Pferdes hatte Leonardo die gründlichsten anatomischen Untersuchungen angestellt. Als ein erstes Modell dieses Monumentes vollendet war und bei einem Festzuge als das Prächtigste, was man aufführen konnte, in der Reihe mit hinging, ward es zerbrochen. Leonardo begann mit unermüdeter Geduld ein neues Modell. Wegen Geldmangel, der den Lodovico in seiner späteren Regierungszeit drückte, kam es jedoch nicht zum Gusse, und als Mailand im Jahre 1499 von den Franzosen erobert ward, diente das Modell den gaskonischen Armbrustschützen statt der Zielscheibe.

6. Die zweite grosse Arbeit Leonardo's zu Mailand war das Abendmahl, welches er im Refektorium des Klosters S. Maria delle Grazie, auf einer 28 Fuss langen Wand, die Figuren bedeutend über Lebensgrösse, ausführte**). Die Geschichte dieses wunderbaren und unerreichten Bildes ist nicht minder tragisch als die des vorigen: wäre es möglich

---

*) *Trattato della pittura.* Eine grosse Menge von Ausgaben. Die erste zu Paris 1651, mit dem Leben Leonardo's von Raphael Dufresne; die vorzüglichste zu Rom 1817 (Gugl. Manzi). Mehrere französische und deutsche Uebersetzungen.

**) *Gius. Bossi: Del cenacolo di Leonardo da Vinci. Milano* 1819. — Goethe's Werke, XXXIX, S. 97 ff.

Digitized by Google

gewesen, was Franz I. 16 Jahre nach dessen Vollendung wünschte, die ganze Wand auszubrechen und das Gemälde nach Frankreich zu führen, so wäre es vielleicht auf unsere Zeit erhalten geblieben. Schon dass Leonardo, um ein so grossartiges Unternehmen bis ins geringste Detail durcharbeiten zu können, statt der Frescomalerei sich zur Anwendung von Oelfarben entschloss, scheint von vorn herein keine günstige Wahl. Sodann sind die Gebäude jenes Klosters, vermuthlich also auch die Wand, darauf das Bild gemalt ist, schlecht ausgeführt und die Lage der Wand neben der ehemaligen Küche und Speisekammer nicht eben günstig. Dann brach bereits im Jahre 1500 eine Ueberschwemmung über Mailand herein, wodurch jener Saal beträchtlich unter Wasser gesetzt wurde und das schlechte Mauerwerk, zur Aufnahme von Feuchtigkeit schon geeignet, vollends verdorben ward. Durch diese und andre Umstände war das Bild in der Mitte des XVI. Jahrhunderts bereits ganz verblasst und verschossen. 1652 wurde unter der Gestalt des Heilandes, die Füsse desselben vernichtend, eine Thür durchgebrochen. 1726 ward das Bild durch einen unglückseligen Stümper, Bellotti, unter dem lügenhaften Vorwande eines neu belebenden Firnisses ganz und gar übermalt; 1770 zum zweiten Mal durch einen gewissen Mazza, vor dessen Nichtswürdigkeit nur drei Köpfe gerettet blieben. 1796, als Napoleon die Franzosen über die Alpen führte, gab dieser die gemessenste Ordre zur Schonung des Refektoriums: spätere Generale kehrten sich aber nicht daran, das Refektorium ward zum Pferdestall eingerichtet, später zum Heumagazin und dergl. Gegenwärtig, wo nur noch die schmachvollste Ruine des Bildes vorhanden ist, hat man einen Custode für dasselbe angestellt und Gerüste zur genaueren Betrachtung — weniger von Leonardo's Werk, — als zur Betrachtung seiner traurigen Schicksale und der Frevel, die über dasselbe hingegangen sind, aufgebaut.

Da Leonardo's Original nun so gut wie verloren ist,

Digitized by Google

so sind sowohl die noch erhaltenen Originalcartons der einzelnen Köpfe, welche Leonardo vor der Ausführung im Grossen entworfen hatte, von der höchsten Wichtigkeit, als auch die Copieen, welche zum Theil bereits von Schülern des Meisters selbst, zum Theil sogar unter seiner unmittelbaren Leitung, für verschiedene andere Orte verfertigt wurden. Jene Cartons sind leicht colorirt und in schwarzer Kreide ausgeführt; der Kopf des Christus befindet sich in der Galerie der Mailänder Brera, 10 Köpfe der Apostel, zum Theil von hinreissender Schönheit, in der Sammlung des Königs von Holland im Haag, drei andere im Privatbesitz in England; mehrere flüchtige Entwürfe befinden sich in der Akademie zu Venedig, eine Originalzeichnung zur ganzen Composition in der königl. Sammlung der Handzeichnungen zu Paris. Unter den zahlreichen mehr oder minder genauen Copien sind vornehmlich die des Marco d'Oggiono, eines Schülers des Leonardo, ausgezeichnet, deren eine in Oel und in der Grösse des Originales, sich früher in der Karthause bei Pavia, gegenwärtig in der Akademie zu London, eine andere sich im Refektorium des Klosters zu Castellazzo, unfern von Mailand, befindet. Nach solchen Mitteln hat man neuerdings versucht, Leonardo's Composition in möglichst würdiger Weise auf's Neue zu reproduciren, wohin ich namentlich den Kupferstich von Raphael Morghen, sowie besonders den Carton des Mailänders Bossi (in der Grösse des Originales) rechnen muss, welcher letztere sich in der Leuchtenbergschen Galerie zu München befindet und danach von Bossi selbst ein in Oel gemaltes Bild, behufs einer Wiederholung desselben in Mosaik, ausgeführt wurde. Das Mosaik befindet sich zu Wien, in der Ambraser Sammlung. Unter solchen Umständen ist uns immer wenigstens eine allgemeinere Kenntniss von Leonardo's Abendmahl aufbewahrt.

Zunächst sehen wir in demselben die aus früher Vorzeit überlieferte Anordnung beibehalten, dass nemlich die Versammelten an der Hinterseite eines langen und schmalen

Digitized by Google

Tisches, Christus in der Mitte, sitzen; — jedenfalls die würdigste aller erdenkbaren Darstellungsweisen (falls man nicht geradezu den Begriff eines Mahles aufgiebt, wie z. B. Luca Signorelli, Fiesole u. A. hierin mehr das kirchliche Sakrament dargestellt haben), — überdiess eine Anordnungsweise, die insbesondere für das Refektorium eines Klosters, wo die Mönche ganz in derselben Art umhersitzen und das Bild ihren Tischen gegenüber, ihrer Versammlung sich anschliessend, aber durch höhere Stellung und grösseren Maassstab der Figuren emporragend erblickten, höchst passend ist. Sodann aber sehen wir diese Darstellung, welche die alten Künstler zu einer unerfreulichen Steifheit und Monotonie verführte und welche überhaupt für die Entwickelung einer bewegten Handlung so höchst ungünstig scheint, hier aufs Mannigfaltigste belebt und in geistreichster Durchführung zu einem gegliederten Ganzen geordnet. Den Mittelpunkt bildet die Gestalt Christi, der ruhig und von den andern isolirt dasitzt; die Jünger reihen sich je drei und drei zu einander, so dass sich auf jeder Seite des Heilandes zwei gesonderte Gruppen bilden. Diese vier Gruppen zeigen in ihren allgemeinen Formationen mannigfach entsprechende Motive, einen eigenthümlich harmonischen Rhythmus in ihren Bewegungen, zugleich aber die reichhaltigste Verschiedenheit in ihren Geberden und im Ausdruck der Köpfe; wie die verschiedenen Altersstufen von der zarten Jugend des Johannes bis zum Greisenalter des Simon, so sind auch alle Gemüthsbewegungen von innerlichster Trauer und Bangigkeit bis zum entschiedenen Rachebegehren durchgeführt; hier vornehmlich zeigt sich jenes von Leonardo so sorglich gepflegte Studium der Physiognomik, jenes Vermögen, in den Mienen des Gesichtes und den Bewegungen der Hand ein bestimmtes Wort auszusprechen, in seiner höchsten Meisterschaft.

Es sind die bekannten Worte Christi: „Einer unter euch wird mich verrathen," welche die trauliche Gesellschaft in die lebhafteste Unruhe versetzt haben. Christus selbst

Digitized by Google

breitet die Hände vor sich und neigt das Haupt, die Augen niedergeschlagen, leis auf die Seite. Jenes zerfetzte zerrissene Stück Papier mit dem Entwurf zum Kopfe Christi, welches in der Galerie der Brera aufbewahrt wird, lässt noch den höchsten Ernst und die göttlichste Milde, den Schmerz um den treulosen Jünger, das bestimmte Vorgefühl des eignen Todes, die heiligste Unterwerfung unter den Willen des Vaters erkennen und giebt eine Ahnung von dem, was der Meister in dem ausgeführten Bilde darzustellen vermochte. Die beiden Gruppen zur Linken Christi sind voll leidenschaftlicher Aufregung, die erste zum Erlöser gewandt, die zweite unter sich sprechend; Schreck, Entsetzen, Argwohn, Zweifel wechseln hier in den mannigfaltigsten Aeusserungen. Auf der rechten Seite herrscht dagegen Stille, leises Flüstern, scheue Beobachtung. Hier sitzt, inmitten der ersten Gruppe, der Verräther, ein verschlossenes scharfes Profil; er blickt hastig forschend zu Christus empor, gleichsam die Worte sprechend: „Bin ichs, Rabbi?“ — während er die linke Hand und Christus die rechte, dem Vorgange der Schrift gemäss, der Schüssel, die zwischen ihnen steht, unbemerkt nähern. —

Ich habe bereits geäussert, dass noch eine sehr grosse Unsicherheit über diejenigen Werke, welche von Leonardo erhalten sein sollen, herrscht; und dass bei Weitem das Meiste als Schülerarbeit betrachtet werden muss. Leonardo konnte sich nie genügen, er arbeitete langsam und liess Manches unvollendet, was sich schon durch die langen Unterbrechungen in seiner künstlerischen Thätigkeit hinreichend erklärt. Was er aber an einzelnen Motiven und Conceptionen, wenn auch vielleicht nur flüchtig entworfen hatte, genügte schon um eine ganze Schule zu beschäftigen und ihr den Stempel seines Genius aufzudrücken. Eine ganze Reihe von seinen Erfindungen ist nur durch solche Bilder seiner Schule bekannt. Wir werden im Folgenden nur das Bedeutendste von diesen Dingen erwähnen.

Unter den kleineren Gemälden die Leonardo in Mailand

Digitized by Google

ausgeführt, werden vornehmlich die Portraits der beiden Geliebten des Lodovico Sforza, der Cecilia Galleroni und der Lucretia Crivelli gerühmt, von denen sich das erste in Mailand, das zweite in Paris befinden soll. Letzteres ist 7.
jener ernste, wunderbar reizende Kopf, welcher dort den Namen der belle ferronière führt; bei etwas strenger Behandlung, die noch an die Kunst des XV. Jahrhunderts erinnert, zeichnet sich dies Bild durch ungemein zarte Modellirung aus, ohne doch irgendwie jenen gesuchten Effekt im Helldunkel zu erstreben, der zu den minder erfreulichen Seiten der von Leonardo begründeten Richtung gehört.
Die Sammlung der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand 8.
besitzt eine Reihe sehr interessanter kleinerer Werke, unter denen die in Oel gemalten Portraits des Lodovico und seiner Gemahlin (diese ebenfalls noch in der früheren, strengeren Weise des Künstlers), vornehmlich aber einige 9.
in Pastell entworfene Portraits auszuzeichnen sind; zu diesen gehört das Brustbild einer Dame mit niedergeschlagenen Augen, das voll von hinreissendem Liebreiz und Würde ist. Auch die Halbfigur eines jugendlichen Johan- 10.
nes in der Wüste (im Louvre) gehört wohl in die frühere Epoche des Meisters; doch ist hier schon sehr entschiedener Effekt des Helldunkels erstrebt und der Ausdruck schwärmerischer Ekstase zu einer Höhe von sogar schon fast unheimlicher Sentimentalität gesteigert.

Eins der gerühmtesten Bilder Leonardo's, die Carità 11.
(eine Mutter mit mehreren Kindern), scheint ebenfalls der Zeit seines Aufenthalts in Mailand anzugehören; es befand sich in der alten Galerie von Cassel und ist erst in neuerer Zeit, wie es scheint, in der königl. Galerie im Haag wieder zum Vorschein gekommen. Es war ursprünglich eine nackte stehende Leda mit den beiden Kindern; eine aus Gründen der Decenz unternommene Uebermalung hatte sie zur Caritas umgeschaffen*).

*) v. Rumohr (Drei Reisen in Italien, S. 70) sagt über dies Bild Folgendes: „Deutlich erkenne ich in meiner noch sehr lebhaften Erin-

Digitized by Google

Ausserdem besitzt Mailand und die Umgegend noch verschiedene vorzügliche Originalgemälde Leonardo's, sowie zahlreiche, meist von seinen Schülern gearbeitete Copien derselben Gegenstände, welche gleichfalls noch zur Bezeich-
12. nung seiner Thätigkeit in Mailand anzuführen sind. Dahin gehört besonders eine Madonna mit dem Kinde, früher im Hause Araciel zu Mailand befindlich. Maria hält hier das Kind mit beiden Händen, das ihr Kinn fasst, wie um sie zu küssen, doch das Gesicht zum Beschauer wendet; auch Maria blickt mit geneigtem Haupte den Beschauer an. Das Ganze ist von höchst liebreizendem Ausdrucke und
13. von schöner Vollendung. — Ebenso auch das Brustbild einer Mater dolorosa, höchst grossartig, edel und von der gefühltesten Ausführung*).

---

nerung dieses Bildes darin den Schüler des Verocchio, den Genossen des Lorenzo di Credi, dessen Kindern die da noch sehr ähnlich waren. Nur mehr Verstand in allen Theilen, mehr Tiefe im Charakter und im Ausdrucke. In den Zügen der Mutter, und von den drei Kindern, besonders des kleineren auf ihrem Arme, lag, ich weiss nicht welcher tiefe Gram, welche unbeherrschte Sehnsucht. Man nannte das Bild die Carità. — Unter diesem Namen sind ähnliche Gruppen in späterer Zeit sehr häufig von den Italienern dargestellt worden; doch stets in dem Sinne mütterlichen Entzückens an einer munter um sie her aufblühenden Nachkommenschaft. Hier aber scheint Leonardo nicht diese näher liegende Vorstellung verfolgt zu haben; auch lag es in seiner Art über das Nächste hinauszugehen. Entweder mag er auf das verlorne Paradies haben anspielen, daher Kummer und Sorgen und ein sehnsüchtiges, unbefriedigtes Verlangen ausdrücken wollen, oder es lag ihm sonst irgend ein mystisches Wesen im Sinne, wozu denen der Schlüssel gefehlt, welche in späterer Zeit seinen Gegenstand wieder aufgenommen haben.... Es liegt mir deutlich im Gedächtniss, dass Leonardo dieses Bild in Oel gemalt hatte. Sowohl desshalb, als auch, weil Vasari des Bildes nicht erwähnt, halte ich es für eine Arbeit seiner mailändischen Zeit. Der violett schmutzige Localton der Carnation stimmt überein mit den Bildnissen des Lodovico Sforza und seiner Gemahlin, welche in der Galerie der Ambrosiana zu Mailand aufgestellt sind." — Vgl. eine Notiz Passavants, Kunstbl. 1844, S. 118.

*) Ueber beide Compositionen s. Fumagalli a. a. O.

Digitized by Google

Mehrfach ist in dieser Gegend die Composition einer 14.
heiligen Familie (la vierge au basrelief) verbreitet, deren Original sich, wie es scheint, in England befindet: Maria, welche das Christuskind zur Rechten auf ihrem Schoosse hält und den mit gefalteten Händen hinknieenden kleinen Johannes umfasst, der von Christus freundlich uud segnend geliebkost wird. Rechts im Hintergrunde steht Joseph, mit kreuzweis über einander geschlagenen Armen, ein alter Kopf mit einer fast an Caricatur gränzenden Sorgfalt der Ausführung und des Ausdruckes der Freude; zur linken Zacharias*). — Eine ähnliche Composition ist in der Ga- 15.
lerie der Eremitage zu Petersburg, doch fehlt hier der kleine Johannes und an der Stelle des Zacharias erblickt man die Gestalt der heil. Katharina. Das letztere Bild entstand erst 1513, bei dem spätern Aufenthalt Leonardo's in Rom.

§. 161. Nach der Eroberung Mailands im J. 1499 begab sich Leonardo nach seiner Vaterstadt Florenz zurück und hielt sich dort eine Reihe von Jahren auf. In diese Zeit fallen wiederum einige bedeutende Werke des Meisters. Das erste von diesen, unmittelbar nach Leonardo's Ankunft gearbeitet, ist ein Carton der heil. Familie (der Carton der heil. Anna 1.
genannt), welcher, als er öffentlich ausgestellt wurde, ganz Florenz zur Bewunderung hinriss. Maria hält das Kind auf dem Schoosse, welches sich gegen den kleinen Johannes wendet; die neben ihr sitzende heil. Anna schaut voll Seligkeit die Maria an und deutet mit einem Finger nach oben, um den himmlischen Ursprung des Christuskindes anzudeuten. Hier ist die Anmuth des Knaben, der holde Ernst der Grossmutter, vor allem aber die süsse Bescheidenheit und Demuth in dem Kopfe der Maria bewunderungswürdig ausgedrückt. Der Originalcarton, äusserst sauber in schwarzer Kreide ausgeführt, befindet sich wohlerhalten in der

*) Passavant, Kunstreise. S. 111. — Gest. von Forster 1385. (Bei Fumagalli wird ein Exemplar dieser Composition, in der Mailänder Brera, dem Cesare da Sesto zugeschrieben.)

Digitized by Google

2. k. Akademie von London. — Schulbilder nach dieser oder einer andern, ähnlichen Composition sind mehrfach vorhanden, das Vorzüglichste, welches gewöhnlich, obwohl mit Unrecht, Leonardo selbst zugeschrieben wird, im Louvre zu Paris. Hier sitzt die heil. Jungfrau auf dem Schoosse der heiligen Anna, ein scherzhaftes und bei einer heiligen Scene auf dem ersten Anblick befremdliches Motiv, welches die Sinnesweise Leonardo's etwa mit derjenigen Correggio's innerlich verwandt erscheinen liesse. Der bekannte zarte Typus seines weiblichen Idealkopfes, von schmalem Kinn und mit jenem anmuthvollen Lächeln, welches hie und da selbst an den Ausdruck des Buhlerischen streift, ist hier schon etwas manierirt wiedergegeben, während derselbe im Originalcarton rein, ursprünglich und mit seelenvollem Adel zu Tage tritt.

3. Ein zweiter grösserer Carton, den Leonardo in Florenz arbeitete und der wiederum als eins der höchsten Meisterwerke neuerer Kunst geschildert wird, hat das Schicksal seiner Bronzestatue und seines Abendmahls getheilt. Diesen Carton fertigte Leonardo im Jahre 1503 und 1504 im Auftrage des Staats und im Wettkampfe mit Michelangelo, indem danach Gemälde für den Justizpallast (Palazzo vecchio) von Florenz ausgeführt werden sollten. Leonardo stellte den Sieg der Florentiner über Niccolò Picinino, General des Herzogs Philipp Maria Visconti von Mailand, der im J. 1440 bei Anghiari in Toscana erfochten wurde, dar, Michelangelo eine Scene aus den pisanischen Feldzügen. Michelangelo wählte den ersten Beginn des Treffens, Leonardo den letzten, noch zweifelhaften Moment des Sieges. Als die Cartons aufgestellt waren, strömten von allen Seiten die jüngern Künstler zusammen, um an diesen kunstreichen und höchst vollendeten Werken ihre Studien zu machen, so dass, wie es scheint, gerade diese Gegenstände vom entschiedensten Einfluss auf die vollständige Entwickelung der neuen Kunst gewesen sind. Beide Cartons sind verloren; nach dem des Leonardo hatte Rubens,

Digitized by Google

der ihn noch sah, eine Gruppe von vier Reitern, welche um eine Standarte kämpfen, gezeichnet; Edelingk hat dieselbe in Kupfer gestochen. Dies Ueberbleibsel des reichen und grossartigen Werkes reicht gerade hin, um uns dessen Verlust aufs Schmerzlichste bedauern zu lassen*).

Unter andre Arbeiten, die Leonardo in Florenz aus- 4.
führte, gehört zuerst eine grosse Anbetung der Könige in der Galerie der Uffizien daselbst, die jedoch ebenfalls nur Carton zu nennen ist, da nur die leichte braune Untermalung, welche vornehmlich die Schattenwirkung des Ganzen andeuten sollte, fertig geworden ist, — eine reiche und schön geordnete Composition, in welcher die allgemeine Aufregung, Anbetung, selbst Erschütterung auf eine ganz neue, meisterhafte Weise zum Hauptmotiv gemacht ist. Sodann einige Portraits, vornehmlich das einer Frau, welche 5.
Vasari als eine „göttliche Erscheinung" bezeichnet, der Mona Lisa, Gemahlin des Giocondo, eines Freundes des Leonardo. Letzteres ist im Pariser Museum, ein Bild von ausserordentlichem Liebreiz und von zartester Vollendung; Leonardo hat daran in einem Zeitraum von vier Jahren gearbeitet und gab es endlich doch als ein unvollendetes Werk ab. Selbst in seinem jetzigen durchaus verdorbenen Zustande übt dieser wunderbare Kopf der reifsten südlichen Schönheit auf dem duftigen Hintergrunde einer steilen Gebirgslandschaft, trotz des wiederum etwas verfänglich sentimentalen Ausdruckes, einen eigenthümlichen Zauber aus. Von höchster und reinster Grazie sind die Hände der Dame. Mehrere Copien desselben Bildes befinden sich in anderen Galerieen, z. B. in München. Auch setzt man in diese Zeit 6.
das Portrait eines vornehmen alten Mannes, welches sich

*) Die urkundlichen Auszüge bei Gaye, Cartegg. II., S. 87 u. f. beweisen, dass auch die Ausführung in Fresco im grossen Saale des Palazzo vecchio schon stückweise begonnen war und dass Leonardo dabei von den Malern Rafaello d'Antonio di Biagio und Ferrando dem Spanier unterstützt wurde. Das Wenige was er vollendete, war noch 1513 sichtbar.

Digitized by Google

in der Dresdner Galerie befindet und den Giangiacomo Trivulzi, Feldmarschall König Ludwig's XII. von Frankreich vorstellen, — nach anderer Meinung jedoch eher von der Hand des jüngern Holbein herrühren und einen Goldarbeiter Namens Morett vorstellen soll. Auf dieses merkwürdige Zusammentreffen mit Holbein, welches nicht das einzige ist, werden
7. wir später wieder zurückkommen. Das Portrait einer schönen Frau mit einem Kinde, in der Galerie zu Pommersfelden gehört ebenfalls hieher.

Nachdem Leonardo eine Reihe von Jahren als Ingenieur und Polytechniker hauptsächlich in Oberitalien gelebt, trat er im Jahre 1513 eine Reise nach Rom an, soll sich dort jedoch nicht lange Zeit aufgehalten haben. In diese Zeit
8. setzt man ein Madonnenbild, welches sich in einem der oberen Corridore des dortigen Klosters S. Onofrio, auf die Wand gemalt, befindet. Das Bild ist auf Goldgrund. Die Madonna, eine Blume haltend, ist in schöner Bewegung, in trefflicher Entwickelung der edelsten Gestalt, mit ungemein zartem Liebreize des Gesichtes dargestellt; das Kind jedoch hat, trotz der anmuthigen Bewegung (es greift mit der Linken nach der Blume und segnet mit der Rechten), noch etwas Hartes und Schweres, so dass ich das Bild in eine frühere Epoche des Künstlers setzen möchte, woraus denn freilich ein früherer Besuch Leonardo's in Rom, der an sich auch nicht eben unwahrscheinlich ist, folgen würde*).

Ausserdem befindet sich noch eins der schönsten Ge-
9. mälde Leonardo's in Rom, und zwar in der Galerie des Palastes Sciarra, es enthält zwei weibliche Halbfiguren, welche den Namen der Bescheidenheit (Modestia) und der Eitelkeit (Vanitas) führen. Jene, die einen Schleier über den Kopf trägt, zeigt ein reizend wunderbares, edles Profil

*) Nach Passavant's Vermuthung schon im Jahre 1482. — S. d'Agincourt a. a. O. Taf. 174. — Vgl. eine Notiz von v. Reumont, Kunstbl. 1837, No. 66.

Digitized by Google

von klarem und offenem Ausdrucke; sie winkt die Schwester zu sich, welche in zierlichem Schmucke, süss und verführerisch vor sich hinlächelnd, dem Beschauer gegenüber steht. Das Bild ist voll eigenthümlicher Kraft in den Farben, wunderbar vollendet, und nur leider etwas nachgedunkelt.*) — Von der grössten Vollendung ist auch die ein- 10.
zeln stehende Halbfigur einer Eitelkeit — mit entblösster Brust und Blumen in den Händen — früher in der Sammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel**), jetzt wohl im Haag.

Eine andre, ebenfalls sehr schöne Composition, nicht 11.
von Leonardo's eigener Hand, sondern von Luini ausgeführt, welche Christus in der Mitte von vier Schriftgelehrten darstellt (ebenfalls halbe Figuren) ist aus der Galerie des Pallastes Aldobrandini zu Rom neuerdings in die National-Galerie von London versetzt worden***). Christus erscheint hier als ein Jüngling von grosser Schönheit, Milde und Tiefe des Ausdruckes; eben so sind auch die Köpfe der Schriftgelehrten voller Leben und Charakter. Von diesem Bilde kommen wiederum mehrere alte Copien vor; eine der schönsten im Pallast Spada zu Rom.

Im Jahre 1516 ward Leonardo an den Hof des Königs Franz I. nach Frankreich berufen. Es ist ungewiss, ob die Compositionen einiger im Louvre befindlichen (vorgeblichen) 12.
Gemälde Leonardo's erst in diese, oder vielleicht, wie die schon erwähnten, in eine frühere Zeit fallen. Dahin gehört namentlich die schöne heilige Familie, welche unter dem Namen der Vierge aux rochers bekannt ist: Maria, in einer romantischen Feldschlucht knieend, vor ihr das Christuskind, von einem Engel gehalten, und der kleine Johannes,

---

*) Fumagalli a. a. O. schreibt das Bild dem Luini zu. Nach Rumohr ist es von Salai unter der Theilnahme des Meisters gemalt (drei Reisen, S. 316), nach Passavant von Luini.

**) Passavant, Kunstreise, S. 393.

***) Passavant, a. a. O. S. 13. 13. — Fumagalli, a. a. O. — Waagen, England I., S. 184.

Digitized by Google

anbetend und von der Maria umfasst, — ein Bild von holdseligem idyllischem Charakter, leider jedoch mannigfach beschädigt. Die etwas schwache und harte Ausführung lässt es übrigens nicht wohl zu, das Werk für das Original zu
13. halten. — Eine andere heil. Familie, in welcher der Erzengel Michael dem Christuskinde die Wage des Weltgerichtes darreicht (die sog. vierge aux balances), eine ungleich schwächere Composition, ist wahrscheinlich von Marco d'Oggione
14. ausgeführt; das sog. Bild Carl's VIII. von Ant. Beltraffio;
15. ein sitzender Bacchus in einer Landschaft (ursprünglich vielleicht ein h. Johannes) von irgend einem andern Schüler.
16. Eine kleine Madonna mit den beiden Kindern hat mit Leonardo vollends gar nichts gemein, sondern rührt wahr-
17. scheinlich von Perino del Vaga her. — Ein jugendlicher Christus, segnend, von süssestem Ausdruck, in der Galerie Borghese zu Rom, ist ein gutes mailändisches Schulbild*).

Im Jahre 1519 starb Leonardo in St. Cloud. Die rührende Erzählung von seinem Hinschied in den Armen des Königs, bei Vasari, ist erdichtet.

§. 162. Ehe ich zu Leonardo's Schülern, die er in der Mailänder Akademie gebildet, übergehe, muss ich noch einige Künstler nennen, welche eigentlich der vorigen Periode angehören, auf deren Ausbildung er jedoch von entschiedenem Einfluss gewesen ist. Der eine von diesen ist sein Nebenbuhler in seiner früheren florentinischen Zeit, Pier di Cosimo, Schüler des oben genannten Cosimo Rosselli. Es zeigt sich in den Hauptbildern dieses Künstlers allerdings ein gewisses Bestreben, in technischen Beziehungen sich mit Leonardo zu messen, was namentlich im Helldunkel hie und da glückliche Erfolge gehabt hat; aber es fehlt dem Piero fast durchweg jener innere Adel, der das grösste Verdienst in Leonardo's Werken ist. Haupt-

*) Ueber diese und andere Bilder und deren Ansprüche auf Echtheit vgl. in der dtschen Uebers. des Vasari, Bd. III., Abth. I., Seite 45 u. f. die Beiträge Passavant's.

Digitized by Google

bilder des Pier di Cosimo befinden sich namentlich zu Florenz; ein Altarbild im Findelhause (agli innocenti) — jetzt 1. in der kleinen Galerie dieser Anstalt aufbewahrt, und ein andres in der Galerie der Uffizien; eine Krönung Mariä im 2. Louvre. Uebrigens wird dieser Künstler als ein seltsamer, düsteren Phantasieen hingegebener Mensch geschildert und ein eigen phantastischer Zug ist häufig auch seinen Werken eigen, besonders den kleineren Tafeln, welche die Geschichte des Perseus darstellen und sich ebenfalls in der Galerie 3. der Uffizien befinden. Sehr ausgezeichnet sind insgemein die eigenthümlichen landschaftlichen Gründe seiner Gemälde. — Den genannten Bildern ist noch das treffliche 4. Gemälde von Piero im Berliner Museum zuzuzählen, welches eine liegende Venus, mit Amor scherzend, und im Hintergrunde den schlafenden Mars darstellt; auch durch dies Bild geht derselbe phantastische Zug, der aber hier mit einer zarten, im Einzelnen selbst reizvollen Durchführung verbunden ist.

Sodann ist Lorenzo di Credi (st. nach 1536) zu nennen, der gleichzeitig mit Leonardo die Schule des Andrea Verocchio besuchte, jedoch weniger der Weise des Meisters, als dem Mitschüler folgte. Er hat Bilder des letzteren aufs Glücklichste copirt; in eigenen Darstellungen hielt er sich gewöhnlich in dem engen Kreise schlichter und stiller Madonnenbilder und heiliger Familien, die er auf einfach anmuthige Weise, zuweilen auch mit Anklängen an die Weise des Perugino, in klarer, lichter Färbung und dabei in abgeschlossener Vollendung zu malen wusste. Treffliche Bilder von ihm sieht man in der Galerie der Uffizien zu 5. Florenz, unter denen zwei schöne Rundbilder der Madonna, die das Kind anbetet, zu bemerken sind; vornehmlich aber drei Bilder mit kleineren Figuren, — Maria und Johannes; Christus als Gärtner und Magdalena; die Samariterin am Brunnen, — alle voll des innigsten Gefühles, von trefflichem Colorit und überaus zarter Ausführung. Lorenzo's Haupt-

Digitized by Google

6. werk ist eine Geburt Christi in der Akademie von Florenz, ein Bild von grösseren Dimensionen und in glücklicher Verbindung der Weise des Perugino mit dem freieren Sinn
7. der Florentiner. Im Dom von Pistoja eine reizvolle Madonna mit zwei Heiligen, der Hintergrund Architektur,
8. Blumen und Landschaft. — Unter den auswärtigen Galerieen besitzt vornehmlich das Berliner Museum mehrere gute
9. Bilder dieses Künstlers. Auch eine heil. Familie im Louvre gehört zu seinen besten Arbeiten.

Schüler und glücklicher Nachahmer des Lorenzo di Credi
10. war Giovanni Antonio Sogliani. Einige Madonnenbilder von anziehend mildem Charakter in der Florentiner
11. Akademie. Eine treffliche Copie von Lorenzo's Geburt Christi im Berliner Museum.

Noch möge hier ein minder bedeutender Künstler, Giuliano Bugiardini, angeführt werden, der zumeist ebenfalls als Nachahmer des Leonardo auftrat, doch nur
12. einen schwach gemüthlichen Ausdruck erreichte. Bilder von ihm u. a. in der Pinakothek von Bologna und im Museum von Berlin.

§. 163. In den eigentlichen Schülern Leonardo's wiederholt sich die Eigenthümlichkeit des Meisters in mannigfacher, durch die verschiedenen Individualitäten bedingter Weise. Wenn auch keiner von ihnen die Grösse des Meisters erreicht, so geht doch durch die gesammte Schule der Zug einer eigenthümlichen Liebenswürdigkeit und Reinheit, welche ein Spiegel von dem edlen Gemüthe des Meisters zu sein und welche es vornehmlich verhütet zu haben scheint, dass diese Schule nicht auch wie fast alle übrigen, die von den grossen Meistern jener Zeit gestiftet wurden, zu schnell in eine inhaltlose, auf äusseren Formenprunk gerichtete Manier verfallen ist. Die Hauptwerke von Leonardo's Schülern findet man in Mailand, vornehmlich in der dortigen Galerie der Brera, beisammen, unter denen die aus aufgehobenen Klöstern in diese Galerie versetzten Fresko-

Digitized by Google

malereien die wichtigsten sind*). Die bedeutendern und bekanntern Schüler sind folgende:

Voran steht Bernardino Luini (oder von Luvino, einem Flecken am Lago maggiore), ein Meister, dessen Trefflichkeit lange Zeit nicht genügend gewürdigt worden ist. Es scheint zwar, dass er sich nur selten zu der eigenthümlichen Grösse und Freiheit des Leonardo erhebt; aber er hat dafür einen unerschöpflichen Fond von Naivetät und Liebreiz, von Heiterkeit und Innigkeit, von Anmuth und Gemüth, welche dem Beschauer nicht minder die edelste Befriedigung gewähren. Jener Hauch von Schönheit und Adel, welcher den bedeutendern Werken der raphaelischen Zeit durchweg eigen ist, hat hier ein nur bedingtes Talent zu Schöpfungen befähigt, welche oft dem Herrlichsten ebenbürtig erscheinen. Insbesondere ist Leonardo's Geist in solchem Maasse auf Bernardino übergegangen, dass des letzteren Bilder es namentlich sind, die man unter den Arbeiten der Schule (wie oben bemerkt) häufig für Werke des Leonardo hielt. So war es z. B. lange Zeit mit dem 1. wunderreizenden Brustbilde eines Johannesknaben, der mit dem Lamme spielt, in der Sammlung der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand, der Fall; so auch mit jenem zarten 2. Bilde der Herodias in der Tribune der Uffizien zu Florenz. Ebenso muss ich hieher ein noch bedeutenderes, ausserordentlich schönes Gemälde rechnen, eine Madonna zwischen 3. der heil. Katharina und Barbara, halbe Figuren, welches sich in der Galerie Esterhazy zu Wien befindet und noch immer Leonardo's Namen trägt. Gewichtige Stimmen nennen 4. selbst jene unter Leonardo's Namen berühmten Compositionen der Eitelkeit und Bescheidenheit, des Christus unter den Schriftgelehrten u. a. m. als nicht bloss von Luini gemalt, sondern auch als seine Erfindungen. Seine Hand unterscheidet sich sonst von der des Meisters kenntlich

*) Vgl. I. D. Passavant: Beiträge zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei, im Kunstbl. 1838, No. 69 u. f.

Digitized by Google

genug durch die ungleich geringere Schärfe der Durchführung, namentlich der Modellirung, so wie durch eine grössere Allgemeinheit des Ausdruckes, welcher neben dem Typus des Leonardo bisweilen das Studium raphaelischer Ideale erkennen lässt. Die Farbe ist blühend, selbst in den Fresken, dagegen scheint Luini das Geheimniss harmonischer Composition nicht ergründet zu haben. — Mailand ist reich
5. an Werken Luini's; die ambrosianische Bibliothek, die Galerie der Brera, die Privatsammlungen besitzen einen Schatz
6. anmuthvoller Staffeleigemälde. Im Dom von Como befinden sich, ausser einem trefflichen Altarblatt, zwei Temperabilder auf Leinwand, eine Anbetung der Hirten und eine Anbetung der Könige mit einzelnen Gestalten von hinreissender jugendlicher Schönheit; Anderes a. a. O. — Am bedeutendsten aber erscheint Luini in seinen Fresken. Frühere Werke dieser Art enthalten noch häufig etwas jugendlich Schüchternes und Befangenes; zu diesen gehört der grösste Theil der Fresken, welche aus eingegangenen
7. Kirchen in die Sammlung der Brera gekommen sind: die Darstellungen aus dem Leben der Maria, aus der Kirche della Pace stammend, und die aus dem Kloster della Pelucca. Letztere stellen meist mythische und ähnliche Gegenstände classischen Inhalts dar, sie sind in einer mehr decorativen, aber eigenthümlichen sinnigen Weise behandelt.
8. Noch vorzüglicher sind die Fresken aus Ovids Metamorphosen, welche jetzt im Hause Silva zu Mailand aufbewahrt werden. In den späteren Fresken Luini's entwik-
9. kelt sich dagegen eine reife und edle Männlichkeit. Hieher gehört zunächst ein höchst treffliches Werk, Maria auf dem Throne, von Heiligen umgeben, vom Jahre 1521, aus der Kirche der Brera ebenfalls in die dortige Galerie gebracht.
10. Sodann die zahlreichen Arbeiten im Monastero maggiore (S. Maurizio) zu Mailand, wo vornehmlich die Altarwand der inneren Kirche (mit Ausnahme des älteren Altarbildes) und eine Kapelle von ihm ausgemalt sind. Hier sieht man die schönsten Gestalten weiblicher Heiligen, die würdigsten

Digitized by Google

Christusköpfe, die reizendsten Engelknaben dargestellt; Alles, von der braun in braun gemalten Brüstung über dem Fussboden an bis zum Gewölbe ist hier mit den herrlichsten Fresken bedeckt und das Auge kann sich an dem verschwenderischen Reichthum dieser Phantasie nicht satt sehen. Auch andre Mailändische Kirchen haben einzelne 11.
Fresken von Luini aufzuweisen, wie sich z. B. ein schönes Altarbild in S. Maria del Carmine (in einer verlassenen Kapelle), ein anderes in S. Giorgio al Palazzo befindet. U. s. w. — 12.
Noch bedeutender sind seine zahlreichen Frescobilder im 13.
Franziskanerkloster degli Angeli zu Lugano, um das Jahr 1529 gemalt, welche wiederum den grössten, unerschöpflichsten Reichthum einer höchst liebenswürdigen Phantasie darthun. An der Hinterwand über dem Choreingang sieht man eine grosse Kreuzigung Christi von etwa 140 Figuren, worunter die Gruppe um die wie eine Leiche hinsinkende Maria, die schöne Gestalt des gläubigen Hauptmanns, die den Mantel zertheilenden Soldaten, die ekstatisch knieende Magdalena sich vorzüglich auszeichnen; die höchste Höhe erreicht der Maler in der Gestalt des Johannes, dessen Geberde und Ausdruck lauter edle Begeisterung und Vertrauen ist. Einzelne Figuren von entsprechendem Werth sind an verschiedenen Pfeilern und Mauern der Kirche noch erhalten; eine überaus anmuthvolle Madonna in einer Lünette über der Thür des Refektoriums; in demselben ein Abendmal, welches mit dem des Leonardo viele Aehnlichkeit hat, aber nicht als eine Copie desselben (vielleicht auch nicht als Luini's Arbeit) zu betrachten ist. Nicht minder ausge- 14.
zeichnet sind die Fresken, welche Luini in der Kirche zu Saronno um das Jahr 1530*) ausführte und wo er in einer Reihefolge von Gemälden das Leben der heil. Jungfrau darstellte. Bei der tiefsten Innigkeit des Gemüthes entfaltet sich hier das Leben in heiterster Pracht; vorzüglich reich in der Erfindung, edel im Styl und zart gefühlt, zugleich

*) Ueber das Jahr s. v. Rumohr, Drei Reisen etc. S. 309.

Digitized by Google

am besten erhalten, ist hier die Anbetung der Könige. — Aurelio Luini, der Sohn des Bernardino, steht dem Vater beträchtlich nach; er erscheint zumeist als ein un-
13. erfreulicher Manierist. Sein Martyrthum des heil. Vincentius in der Brera zu Mailand giebt hievon ein genügendes Zeugniss; es ist ein grosses Frescobild und nur interessant durch den Umstand, dass es einen wohlgelungenen Versuch, Frescomalereien auf Leinwand zu übertragen, zeigt.

Marco d'Oggione (Uggione, Uglone, schon 1490 in Leonardo's Scule, gest. 1530). Ein tüchtiger Arbeiter im Style des Leonardo, doch ohne die Kraft des Meisters und ohne jene hinreissende Holdseligkeit und tiefere Anmuth des B. Luini; in technischer Beziehung besonders durch
16. einen gewissen kälteren Farbenton unterschieden. Seine Fresken in der Brera (aus S. M. della Pace stammend) sind nicht bedeutend, meist unruhig in der Composition, und
17. im Einzelnen kleinlich. Unter seinen Staffeleigemälden finden sich dagegen einige von schönem, ruhigem Adel, wie namentlich das Bild der drei Erzengel (in der Brera) in der Zeichnung der Gestalten und dem zarten Ausdruck der Ge-
18. sichter sehr bemerkenswerth ist. — Eine gute heil. Familie im Louvre; ein Altarblatt in S. Eufemia zu Mailand. — Seiner Copieen von Leonardo's Abendmahl ist bereits gedacht worden.

Andrea Salaino (Salai). Aehnlich wie der vorige,
19. doch etwas freier, kräftiger und wärmer im Colorit. Eins seiner Hauptbilder, in der Brera, ist eine Maria mit dem Kinde, dem Petrus die Schlüssel reicht; dahinter steht Paulus; in der Composition minder bedeutend, zeichnet sich das Bild durch leichtere Bewegung, nach Art des Leo-
20. nardo, aus. Vornehmlich beachtenswerh ist von ihm eine Ausführung jenes Cartons der heiligen Anna von Leonardo, ebenfalls in der Brera befindlich. Die Carnation hat bei Salaino meist einen röthlich warmen, durchscheinenden Ton.

Giovan Antonio Beltraffio 1467—1516. Eine vor-

Digitized by Google

herrschende Milde charakterisirt diesen Künstler, dessen Zeichnung jedoch zumeist noch etwas Befangenes, etwas Trockenes hat, was auf ein gewisses Verhältniss zu der älteren mailändischen Schule hinzudeuten scheint. Sein 21.
Hauptwerk, jetzt im Louvre, ist ein Altargemälde, welches er 1500 für die Kirche S. M. della Misericordia zu Bologna malte: Maria mit dem Kinde zwischen Johannes dem Täufer und Sebastian, nebst knieenden Donatoren. Letztere sind vorzüglich schön, der Sebastian höchst schlicht und edel, die Madonna dagegen etwas bedrückt. Im Berliner 22.
Museum befindet sich von ihm eine heilige Barbara, eine Gestalt voll eigenthümlich grossartiger statuarischer Würde.

Francesco Melzi, geb. 1491, ein edler Mailänder (wie auch der vorige) und dem Leonardo befreundet. Seine Gemälde, deren man jedoch nur wenige kennt, sollen der Weise des Leonardo sehr verwandt sein und auch sie häufig für die des Meisters gelten. Im Schlosse von Vaprio 23.
(Besitzung der Melzi), befindet sich das colossale Frescobild einer Madonna mit dem Kinde, ein eigenthümlich grandioses Werk, von trefflichster Ausführung, welches wahrscheinlich von seiner Hand herrührt. Im Berliner 24.
Museum trägt das höchst reizvolle Bild einer Pomona mit dem Vertumnus, welcher früher für Leonardo galt, gegenwärtig den Namen des Francesco. Vertumnus (in Gestalt eines alten Weibes) ist roh übermalt; Pomona dagegen wohl erhalten und das schönste Beispiel eines in dieser Schule öfter vorkommenden Motives.

Cesare da Sesto. Ein bedeutender Künstler, der in späterer Zeit in Raphaels Umgebung zu Rom arbeitete und mit diesem Meister in ein freundschaftliches Verhältniss trat. In früheren Werken erscheint er anziehend und dem Leonardo an Gründlichkeit und Vollendung näher verwandt als irgend ein anderer Schüler; in späteren zeigt er einzelne Eigenthümlichkeiten der römischen Schule, welche sich indess mit denen der mailändischen nicht eigentlich organisch

Digitized by Google

25. verbinden. Zu jenen gehört ein jugendlicher Christuskopf
in der Ambrosiana zu Mailand, von höchst zartem und
26. naivem Ausdrucke, schön und einfach gemalt. Ebenso
eine schöne Taufe Christi im Hause des Duca Scotti zu
Mailand, ein treffliches Bild mit einer reichen, sehr ausführ-
lichen Landschaft. (Letztere ist von der Hand des Land-
schaftmalers Bernazzano, welcher in ähnlicher Weise
27. öfters gemeinschaftlich mit Cesare malte). Die Galerie
Manfrini zu Venedig besitzt von ihm zwei Madonnen,
welche den beiden verschiedenen Richtungen angehören
und in dieser Rücksicht interessante Vergleichungspunkte
28. darbieten. Eine grosse Altartafel, welche die Madonna mit
S. Rochus u. a. Heiligen darstellt und bereits raphaelische
Reminiscenzen erkennen lässt, befindet sich beim Duca
29. Melzi in Mailand; andere Bilder im Belvedere zu Wien,
30. u. s. f. Eins der grössten Bilder aus Cesare's späterer
Zeit ist eine figurenreiche Anbetung der Könige im bor-
bonischen Museum von Neapel. Hier ist die Madonna
mit dem Kinde noch ganz in der Weise des Leonardo,
Anderes ganz in der des Raphael gehalten, die Composition
aber ist bei liebevollster und im Einzelnen sehr schöner
Durchführung doch überladen und zeigt bereits jene
manieristische Ausartung, die bald bei Raphaels Schülern
einriss.

31. Gaudenzio Vinci aus Novara*). Altargemälde zu

*) Schorn, im Tübinger Kunstblatt 1823, S. 2. — Mir ist leider kein Bild des Gaudenzio aus eigner Anschauung bekannt; doch möchte es hier wohl am Orte sein, auf ein vorzügliches Gemälde aufmerksam zu machen, welches diesem Meister vielleicht angehören könnte. Es befindet sich im Palast Manfrini zu Venedig, dort als Perugino (früher, wie es scheint, als Bernardino Luini) benannt und mit der Jahrzahl 1500 bezeichnet. Es stellt die Fusswaschung Christi dar und hat eine schöne feierliche Anordnung; die Apostel stehen einfach nebeneinander; vorn, zur Linken, sitzt Petrus über dem Waschbecken, zur Rechten kniet Christus, hinter ihm Johannes mit dem Handtuch.. Der Faltenwurf ist zum Theil peruginesk, zum Theil mit

Digitized by Google

Arona, am Lago maggiore, welches sich durch den Adel der Gestalten und sinnvollen Ausdruck vortheilhaft auszeichnet. Es neigt sich übrigens bedeutend zu der Weise des Perugino und Francia.

Andere Schulgenossen, von welchen wenig Sicheres 32.
und Bedeutendes vorhanden, waren Pietro Riccio (Gianpedrino? — eine h. Catharina zwischen zwei Rädern, im Berliner Museum); Girolamo Alibrando aus Messina; Bernardino Fassolo aus Pavia; endlich Bernardo Zenale, Schüler des ältern Vicenzo Civerchio, der sich später so an Leonardo's Weise anschloss, dass eine Madonna mit 33.
Engeln, von seiner Hand, jetzt in der Brera, lange für dessen Werk gelten konnte.

§. 164. Ein andrer Mailänder jener Zeit ist Gaudenzio Ferrari, eigentlich ein Piemontese aus Valduggia (1484—1549)*). Dieser Künstler gehört nicht unter Leonardo's eigentliche Schüler: er scheint aus jener älteren Mailänder Schule, von der ich bereits gesprochen habe, und die sich bis zum Anfange des Jahrhunderts erhielt, hervorgegangen zu sein; eine Zeit lang war er auch in Perugino's Werkstätte beschäftigt; doch ist eine Einwirkung des Leonardo auch auf ihn nicht zu verkennen. Später arbeitete er in Raphaels Schule zu Rom, und nahm Manches auch aus dieser Schule an. Bei der Vereinigung so verschiedenartiger Richtungen ist ihm zugleich ein gewisser phantastischer Zug eigen, der ihn bestimmt von seinen Zeitgenossen unterscheidet und, wenn er gleich nicht immer von Manier frei erscheint, doch wiederum zu eigenthüm-

---

Motiven der älteren venezianischen Schule; in den Köpfen wechseln die Motive der umbrischen, der venezianischen Schule und der des Leonardo (oder vielmehr des B. Luini); ein jugendlicher Kopf namentlich ist ganz in der anmuthvollen Weise des Luini gemalt.

*) Vgl. *Le opere del pittore e plasticatore Gaudenzio Ferrari, dis. ed inc. da Silvestro Pianazzi, dir. e descr. da G. Bordiga. Milano* 1835.

Digitized by Google

lichen Schönheiten Veranlassung gegeben hat. — Gaudenzio ist einer der fruchtbarsten Maler seiner Zeit gewesen und hat namentlich eine Menge von Fresken hinterlassen, welche in Betreff des frischen, blühenden Colorites kaum denjenigen des Luini nachstehen und der jetzigen Frescomalerei mannigfach als Muster dienen könnten. Auch seine Oelgemälde zeichnen sich meist durch Tiefe und Klarheit (nicht aber durch Harmonie) der Farbe, und ausserdem durch seelenvollen Ausdruck, eine oft sehr schöne Lebendigkeit und eine reiche Fülle der Darstellung aus, wenn ihm auch jene höhere Gemessenheit der grossen Meister
1. fehlt. Ein früheres Werk von grösstem Werthe, welches eine ähnliche Verwandtschaft des Meisters zu Leonardo zeigt, wie etwa die Arbeiten seines Landsmannes Soddoma (von Vercelli), befindet sich in der königl. Galerie zu Turin;
2. es stellt die Klage über den todten Christus dar. Ein Altarblatt von 1524 in der neuen Sakristei des Domes von
3. Novara, ein Martyrium der h. Catharina in der Brera (grandios und höchst lebendig, ein Werk freister Meisterschaft),
4. eine Heimsuchung Mariä in der Solly'schen Sammlung zu
5. London, und eine überaus liebliche Madonna mit Engeln und Heiligen unter einem Orangenbaum, im Chor von S. Cristoforo zu Vercelli gehören ebenfalls zu seinen besten
6. Staffeleibildern; dagegen sind zwei Temperagemälde im Dom von Como (u. a. eine Flucht nach Aegypten) bei aller Kraftfülle schon nachlässig und manierirt. — Von
7. Gaudenzio's Fresken finden sich manche in der Galerie der Brera, welche grösstentheils aus S. Maria della Pace stammen, und die Geschichte der h. Jungfrau darstellen. Sehr interessant ist unter diesen die Geschichte der Aeltern der Maria auf drei zusammengehörigen Bildern. Die Seitenbilder enthalten das Leiden der beiden Gatten nach ihrer Trennung, — vorzüglich schön das linke, auf welchem Anna sitzt und die Vorwürfe ihrer Magd anhören muss; beides sind treffliche und sehr edelgezeichnete Gestalten. Das Mittelbild stellt den Trost dar, der ihnen gewährt wird.

Digitized by Google

Hier sieht man im Hintergrunde eine reiche Stadt, (Jerusalem); ein Wassergraben, der bis zum Vorgrunde heranläuft, trennt das Bild in zwei gesonderte Handlungen; auf der einen Seite steht Anna, auf der andern Joachim bei den Hirten, beide emporschauend zu den Engeln, die ihnen das Heil verkünden. Im Hintergrunde, vor dem Thore der Stadt, begegnen sich beide Gatten und umarmen einander. Das grossartig Freie der Conception, verbunden mit dem Adel der Darstellung giebt diesem Werk bedeutende Vorzüge und einen sehr eigenthümlichen Reiz. — Weit 8.
das umfangreichste Werk Gaudenzio's sind die Fresken, womit er den berühmten piemontesischen Wallfahrtsort Varallo bereicherte. In der Capella del sacro monte stellte er den Opfertod Christi in einer grossen Composition dar, und zwar die Hauptfiguren als plastische, naturgemäss colorirte Arbeiten; hinter denselben sind dann die Wände mit einem überaus grossen Reichthum zuschauender u. a. Nebenfiguren bemalt, die Frauen in schöner, luinesker Weise, die reitenden Krieger in phantastischem Ritterkostüm, manche Gestalten indess schon etwas gespreizt und naturalistisch. Am Gewölbe sieht man achtzehn klagende Engel, zum Theil von schönstem Ausdruck. — Im 9.
Minoritenkloster malte er bereits im Jahre 1507 eine Darstellung im Tempel und einen Christus unter den Schriftgelehrten, dann seit 1510 die Geschichte Christi in 21 Bildern, Alles mehr oder weniger mit Leonardo verwandt, was auch von einer Madonna mit Heiligen in sechs Abtheilun- 10.
gen, der sog. ancona di S. Gaudenzio gilt. Die späteren Arbeiten verrathen mehr den Schüler Raphaels, z. B. eine 11.
Anbetung des Kindes, in einer Lunette von S. Maria di Loreto unweit Varallo, nach 1527 ausgeführt. — In Ver- 12.
celli enthält das Refectorium von S. Paolo ein Abendmal, welches den unvermeidlichen Einfluss von Leonardo's Darstellung zeigt, aber gegen diese sehr zurücksteht. — Mit seinem Schüler Lanini (s. unten) malte Gaudenzio 1532—

Digitized by Google

13. 1535 in der dortigen Kirche S. Cristoforo*) das Querschiff etc. aus; von ihm selbst ist Mariä Geburt, Verkündigung, Visitation, Anbetung der Hirten und der Könige, die Kreuzigung und die Himmelfahrt Mariä, lauter lebensvolle Bilder von grösster Sicherheit der Darstellung, hier und da derb und freilich auch manierirt. — In der Kirche zu Saronno
14. unweit Mailand schmückte er 1535 die Kuppel mit einer Glorie von Engeln aus, die untern gross und bekleidet, die obern nackte Flügelknaben, manche darunter von hoher Schönheit und Freiheit, mit einem Nachklang der Art Leonardo's, andere sehr manierirt; auch ein Einfluss des
15. Coreggio soll unverkennbar durchschimmern. — Noch das letzte grössere Werk Gaudenzio's, eine Geisselung Christi, in S. Maria delle Grazie zu Mailand, vom Jahre 1542, ist von einer eigenthümlichen Gewalt und Freiheit der Darstellung.

Nachfolger des Gaudenzio Ferrari:

Bernardino Lanini. Nicht gerade bedeutend und nicht frei von manieristischen Ausartungen, doch noch mit einzelnen erfreulichen Reminiscenzen an die Schule des
16. Leonardo. In solcher Art von ihm ein Abendmahl in
17. S. Nazaro grande zu Mailand. Ein Altarbild von schlich-
18. tem und mildem Charakter im Berliner Museum. In S. Cristoforo zu Vercelli ist von ihm die Vermählung Mariä (von mehr alterthümlicher perugineskor Auffassung) mehrere sehr verdorbene Scenen aus dem Leben der heil. Magdalena, und die durch frische, heitere Lebendigkeit ausgezeichnete Trauung eines vornehmen, betagten Paares;
19. ausserdem eine treffliche Madonna mit Heiligen, und eine andere in S. Giuliano u. s. w.

Andrea Solario verbindet die Auffassungsweise Gaudenzio's auf das Ansprechendste und Liebenswürdigste mit dem zartern Formgefühl und dem Ausdruck Leonardo's.
20. Eine Madonna mit dem Kinde, im Louvre, ist vielleicht

*) S. Kunstblatt 1845, No. 100, Aufsatz von F. Osten.

Digitized by Google

nach einer Zeichnung des letztern ausgeführt. Eine Tochter der Herodias, ebenda; ein milder und schöner Christus, 21.
das Kreuz tragend, im Berliner Museum; eine Himmelfahrt 22.
Mariä nebst Heiligen in der neuen Sakristei der Carthause von Pavia. Eine schöne Madonna mit dem Kinde, bisher Leonardo genannt, in der Galerie zu Pommersfelden.

Gio. Battista Cerva. Unbedeutend.

Dessen Schüler: Gio. Paolo Lomazzo. Von seinen Malereien gilt ungefähr dasselbe, wie von denen des Lanini. Bedeutendere Verdienste hat er als Kunstschriftsteller. (Trattato della Pittura, 1584. Idea del tempio della Pittura, 1590.)

Schüler des Lomazzo: Ambrogio Figino. Schwach manieristische Ausartung alterthümlicher Motive.

Zweites Capitel.

Michelangelo Buonarotti und seine Nachfolger.

§. 165. Zwei und zwanzig Jahre später als Leonardo da Vinci, im Jahre 1474, ward Michelangelo Buonarotti*) geboren, ein Mann, der gleich jenem den Beginn

*) Giorgio Vasari: *Vita del gran Michelagnolo Buonarotti, Firenze* 1568. (Besondrer Abdruck der Lebensbeschreibung Michelangelo's in Vasari's grossem Werke.) — Spätere Ausgabe: *Roma* 1760 (*aggiuntevi copiose note*). — Ascanio Condivi: *Vita di Michel Angelo Buonarroti. Roma* 1553. — *Seconda edizione accresciuta: Firenze* 1746; — Neue Ausgabe: Pisa, 1823. — Quatremère de Quincy: *Histoire de Michel-Ange Buonarotti. Paris*, 1835. — Vergleiche: Beschreibung der Stadt Rom, Bd. II, Abth. 2, S. 254 ff. — U. a. m. — Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc. de Michel-ange Buonarotti.* — Verzeichniss der nach Michelangelo gefertigten Kupferstiche: Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen. Leipzig, 1768, Band I, S, 355 ff. — Zur vollständigen Würdigung des grossen Mannes, auch als Künstler, dürfen seine lyrischen Gedichte (mit deut-

Digitized by Google

der Blüthe der neueren Kunst einleitete, der ebenfalls als eins der ersten Lichter derselben glänzte und der den schnellen Verfall der Kunst mit erleben musste; er starb hochbejahrt im Jahre 1563. Auch er war, wie Leonardo, ein höchst vielseitiger Mensch; er war Architekt, Bildhauer und Maler, und zwar in allen drei Künsten gleich bedeutend; er war ein vorzüglicher Dichter und Musiker; er war in den gelehrten Wissenschaften erfahren und der gründlichste Anatom. 12 Jahre hat er allein über dem Studium der Anatomie zugebracht und darin das möglichst Vollkommene geleistet. Es war ein stolzer strenger Geist, der in dem Michelangelo lebte und seinen Handlungen wie seinen Kunstwerken ein eigenthümliches Gepräge gab; ein Gemüth, welches die Einsamkeit der eignen Seele am höchsten schätzte und tiefsinnige Gedanken in freier körperlicher Form, nicht mehr in symbolischer Umhüllung, auszusprechen wusste. Ich möchte sagen: es ist etwas architektonisch Geheimnissvolles in Michelangelo's Gestalten: sie sind der Ausdruck urgewaltiger Kräfte, die ihnen in der Bewegung wie in der Ruhe den Stempel höchster Macht und erhabenster Leidenschaft aufgeprägt haben.

Michelangelo empfing seine erste Kunstbildung in der Schule des Domenico Ghirlandajo, ward aber bald, durch innere Neigung und äussere Veranlassung, mehr zum Studium und zur Ausübung der Bildhauerei hinübergezogen. Das erste bedeutende Werk, welches er im Fache der Malerei hervorgebracht hat, fällt bereits in den Beginn seines
1. männlichen Alters (1504); es ist jener Carton, den er im Wettstreit mit dem älteren Leonardo da Vinci verfertigte. Ueber die Veranlassung beziehe ich mich auf das, was ich hierüber bereits bei Leonardo bemerkt habe. Auch Michelangelo's Carton ist verloren (einer seiner Nebenbuhler,

---

scher Uebersetzung herausg. von Gottlob Regis, Berlin 1842) nicht übergangen werden; sie erst vollenden das Gesammtbild dieser mächtigen Seele.

Digitized by Google

Baccio Bandinelli, soll ihn zerrissen haben); doch sind wir sowohl durch einige alte Kupferstiche, als auch durch andre Nachbildungen von dem grössten Theile der Composition unterrichtet*). Michelangelo wählte, wie ich erwähnt habe, den Anfang jener Schlacht, und zwar, wie sich wenigstens aus dem Vorhandenen ergiebt, den Moment, in welchem ein Haufe florentinischer Soldaten, die eben im Arno baden, unerwartet den Aufruf zum Kampfe vernimmt. Dies gab dem Künstler Gelegenheit, seine Kenntniss des Nackten in schönster und lebendigster Entwickelung zu zeigen. Alles ist hier in Bewegung. Die schon angekleideten, die noch halb oder ganz nackten Krieger stehen in hastigem Gedränge durch einander; einige klettern aus dem Wasser das steile Ufer empor, andre pressen die nackten Glieder in die engen Gewänder, noch andre eilen, bereits gerüstet, in die Schlacht hinaus; Michelangelo soll, nach dem Urtheile von Zeitgenossen**), nicht wieder etwas gleich Vollendetes geschaffen haben, welches Urtheil jedoch, wie es scheint, wohl nur mehr auf die Technik des Werkes zu beziehen sein dürfte. Dass dieses, sowie auch der Carton Leonardo's, als höchstes Förderniss in die Kunstbildung der jüngeren Zeitgenossen eingriff, habe ich ebenfalls schon erwähnt.

Die nächstfolgenden Jahre wurde Michelangelo wiederum durch grosse plastische Arbeiten beschäftigt, indem ihn der Papst Julius II. nach Rom berief und ihm die Anfertigung eines höchst prachtvollen Grabmonumentes auftrug, welches nachmals jedoch nur in einem geringen

---

*) Einzelne Figuren und Gruppen des Cartons, zum Theil unter dem Namen der „Kletterer" (*les Grimpeurs*) bekannt, in verschiedenen Kupferstichen von Marc-Antonio und von Agostino da Venezia. — Eine alte Kopie des Haupttheiles der Composition, grau in grau, in Oel gemalt, befindet sich zu Holkham, dem Landsitz des Grafen Leicester in England. S. Passavant, Kunstreise etc. S. 194, und Waagen, Kunstw. und Künstl. in Engld., II, S. 511, u. f. Gest. von Schiavonetti. Réveil, 541.

**) S. vornehmlich: *Vita di Benvenuto Cellini, l. I, c.* 2.

Digitized by Google

Theile zur Vollendung gekommen ist. Der Papst selbst war die Hauptursache der Unterbrechung dieser Arbeit, indem er, abgesehen von manchen Misshelligkeiten, die zwischen ihm und dem Künstler verschiedentlich ausbrachen,
2. den Plan gefasst hatte, von ihm die Decke der grossen sixtinischen Kapelle, die noch immer ohne malerischen Schmuck dastand, mit Frescogemälden verzieren zu lassen. Michelangelo suchte diesen Auftrag, der jenes bereits begonnene Werk unterbrach und dessen Ausführung er sich vielleicht nicht gewachsen glaubte, anfangs von sich abzulehnen; da jedoch der Papst ernstlich darauf bestand, so begann er im Jahre 1508 die neue Arbeit und vollendete das ungeheure Werk ganz allein, ohne irgend eine fremde Beihülfe, in dem Zeitraume von etwa 3 Jahren*). Zwar hatte er sich zum Beginn der Arbeit ehemalige Mitschüler und Freunde aus Florenz kommen lassen, damit diese nach seinen Cartons die Gemälde ausführten, vielleicht jedoch auch, um ihnen die Technik des Frescomalens, darin er minder erfahren war, gründlich abzusehen. Als ihre Arbeit wenig genügend ausfiel, sandte er sie wieder heim, liess das Begonnene herunterschlagen und machte sich allein ans Werk. — Die Gemälde an der Decke der sixtinischen Kapelle enthalten das Schönste von Allem, was Michelangelo in seinem langen thätigen Leben geleistet hat; hier zeigt sich sein grosser Geist in seiner edelsten Würde und höchsten Reinheit; hier tritt nichts von jenen Willkührlichkeiten dem Beschauer störend entgegen, zu denen ihn sein grosses Talent in andren Werken nicht selten verleitet hat. Die Decke wird durch ein Spiegelgewölbe gebildet. Der

*) Nach übereinstimmenden Zeugnissen war Michelangelo nur 22 Monate mit der Ausführung der Gemälde beschäftigt. Doch kann in diesem kurzen Zeitraum unmöglich die Ausführung der Cartons mit eingeschlossen sein; daher die obige Annahme. Nach Passavant (Raphael etc. I, S. 179, Anm.) wären sogar wenigstens vier Jahre anzunehmen.

Digitized by Google

mittlere flache Theil derselben enthält in einer Reihenfolge grösserer und kleinerer Bilder die bedeutendsten Geschichten der Genesis, d. h. die Erschaffung und den Sündenfall der Menschen, nebst dessen nächsten Folgen. In den grossen Dreieckfeldern des gewölbten Randes sind die sitzenden Gestalten von Propheten und Sibyllen*), als die Vorherverkünder der Erlösung, dargestellt; in den Stichkappen und den darunter befindlichen Bögen über den Fenstern die Vorfahren der heiligen Jungfrau, deren Reihenfolge unmittelbar auf den Erlöser hinüberleitet. Der äussere Zusammenhang dieser mannigfaltigen Darstellungen wird durch ein architektonisches Gerüst von eigenthümlicher Composition vermittelt, welches die einzelnen Gegenstände umschliesst, die Hauptmassen bedeutsam hervorhebt und dem Ganzen den Anschein derjenigen Festigkeit und freien Haltbarkeit giebt, welcher bei den an Decken befindlichen, also gewissermaassen hängenden Darstellungen so höchst nöthig ist und so selten gefunden wird. Zu diesem Gerüst ist hier auch eine grosse Anzahl von Figuren zu rechnen, welche an minder bedeutenden Stellen in Stein- oder Bronzefarbe, an bedeutenderen in natürlicher Farbe ausgeführt sind; sie dienen dazu, die architektonischen Formen zu stützen, zu tragen, auszufüllen und zu beschliessen; ich möchte sie am liebsten als die lebendigen Geister und Verkörperungen der Architektur bezeichnen. Es bedurfte eines Mannes, der gleich gross im Fache der Architektur und Sculptur, wie in dem der Malerei war, um ein architektonisches Ganze von so grossartiger Wirkung zu erfinden und die dekorativen Figuren in ihrer bedeutsamen plastischen Ruhe, zugleich aber in ihrer Unterordnung unter die Hauptgegenstände zu entwerfen, und um letztere in den

*) Die Sibyllen stehen, nach der Legende des Mittelalters, den Propheten des alten Bundes zur Seite; ihr Amt war es, den Heiden die Zukunft des Erlösers zu verkündigen, wie dies von Seiten der Propheten für die Juden geschehen war.

Digitized by Google

für die Räumlichkeit günstigsten Maassen und Verhältnissen zu halten. Manche Künstler der späteren Zeit (wie namentlich Annibale Caracci in der Galerie des Palastes Farnese, haben Aehnliches versucht, aber keiner hat es vermocht, den Gedanken des Ganzen in derselben inneren Nothwendigkeit zu erfassen und durchzuführen.

Die Geschichten der Genesis, wie sie Michelangelo an dem mittleren Theile dieser Decke ausgeführt hat, sind die erhabensten Darstellungen dieses Gegenstandes; in ihnen tritt das Wesen des schaffenden Weltgeistes lebendig vor die Augen des Beschauers. Michelangelo hat hier einen eigenthümlichen Typus für die Gestalt des allmächtigen Vaters erfunden, der mannigfach von seinen Nachfolgern (schon von Raphael) nachgebildet, aber von keinem übertroffen worden ist. Er stellt ihn in gewaltigem Fluge, hinrauschend durch die Lüfte, dar, umgeben von Genien, welche halb ihn tragen, halb von ihm getragen werden und von seinen flatternden Gewanden bedeckt sind; es sind die einzelnen Laute, die einzelnen Kräfte seines schöpferischen Wortes. So sehen wir ihn auf dem ersten Bilde, wo er mit der einen Hand der Sonne, mit der andern Hand dem Monde seine Bahn weiset. So auch auf dem zweiten Hauptbilde, wo er den ersten Menschen zum Leben erweckt. Hier liegt Adam am Ufer der Erde hingestreckt, im Begriff, sich emporzurichten; der Schöpfer berührt mit der Spitze seines Fingers den des Menschen und scheint so die Kraft und das Gefühl des Lebens in jenen hinüberzuströmen; es ist ein Bild von wunderbar tiefsinniger Composition und voll der edelsten Hoheit und Majestät in der Ausführung. — Nicht minder bedeutend ist das dritte Hauptbild, die Darstellung des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Paradiese. Hier steht der Baum der Erkenntniss in der Mitte, die Schlange, welche in den Oberkörper eines Weibes ausgeht, um dessen Stamm geschlungen; sie beugt sich seitwärts hinüber zu dem Paare, das zu sündigen im Begriff ist, und in dem man Gestalten voll eigenthüm-

Digitized by Google

lich grossartiger Anmuth, besonders in der Eva, erkennt. Auf der andern Seite der Schlange, fast Rücken an Rücken mit ihr, schwebt der Engel mit dem Schwerte, der die Gefallenen aus dem Paradiese vertreibt. Es liegt in dieser Doppelhandlung, in dieser Verbindung zweier, durch die Zeit getrennter Momente etwas höchst Poetisches und Bedeutsames; es ist Schuld und Strafe in Einem Bilde, und die nahe Zusammenstellung des Racheengels mit dem Dämon der Finsterniss, das blitzähnliche Hervorbrechen des ersten hinter dem Rücken des letzteren ist von tiefer, ergreifender Wirkung. — Das vierte Hauptbild enthält eine figurenreiche Darstellung der Sündfluth und ist eine der ausführlichsten dramatischen Compositionen Michelangelo's. — Auch die vier kleineren Zwischenbilder der Decke: Gott-Vater, das Licht von der Finsterniss theilend, — die Erschaffung der Eva — das Dankopfer des Noah, — Noah's Trunkenheit, haben besondere und grossartige Schönheiten.

Die Propheten und Sibyllen, in den Pendentifs des gewölbten Randes, sind der Dimension nach die grössten Figuren unter den Malereien der Decke; auch sie gehören zu den wunderbarsten Gestalten, welche die neuere Kunst ins Leben gerufen hat. Sie sind sämmtlich sitzend dargestellt, meist mit Büchern oder Schriftrollen beschäftigt, Genien neben oder hinter ihnen. Trauernd, sinnend, forschend oder in Begeisterung aufblickend sitzen diese mächtigen Wesen da; ihre Gestalt und ihre Bewegung, wie sie sich in den Formen selbst und in den Linien und Massen der Gewänder darstellen, sind von der grössten Würde und Majestät; in allen spricht sich deutlich der Charakter aus, dass sie den Schmerz einer zerrütteten, sündigen Welt zu begreifen und zu tragen vermögen und dass sie die Kraft haben, deren Blick auf den Trost der Zukunft hinzuleiten. Doch herrscht in ihnen zugleich die grösste Mannigfaltigkeit der Stellungen und des Ausdruckes, und eine jede dieser Gestalten ist auf die eigenthümlichste Weise individualisirt:

Digitized by Google

Zacharias als Greis in hohem Alter, ruhig und überlegsam forschend; — Jeremias niedergebückt, versunken in die Gedanken eines bitteren, gewaltsamen Schmerzes; — Ezechiel, sich in hastiger Bewegung zu dem Genius neben ihm umwendend, der in freudiger Offenbarung nach oben weist; u. s. w. So auch die Sibyllen: die Persische, ein mächtiges hohes Weib, wiederum hoch bejahrt; — die Erythräische voll der schönsten Kraft, der kriegerischen Göttin der Weisheit vergleichbar; — die Delphische, wie Kassandra, jungfräulich zart und anmuthvoll, aber auch sie kräftig genug, um den hohen Ernst der Offenbarung tragen zu können; u. s. w.

Die Vorfahren der heiligen Jungfrau stellen die mannichfaltigsten Familiengruppen dar, in denen sich, ohne Hindeutung auf besondre Handlungen und Verhältnisse (davon bekanntlich auch in der Schrift zumeist nichts erwähnt wird), nur eben das Beisammensein in der Familie und ein stilles Harren und Hoffen in die Zukunft ausspricht. Doch hat der Künstler diese Zustände zu den mannichfaltigsten Motiven zu benutzen und solcher Gestalt eine grosse Reihe verschiedener Gruppen darzustellen gewusst, welche sämmtlich durch eine eigenthümliche Abgeschlossenheit und durch eine grossartig schöne Auffassung der Verhältnisse des Familienlebens anziehen. Auch diese Gruppen und Gestalten gehören wiederum zu Michelangelo's edelsten Compositionen; in ihnen namentlich giebt er Beispiele einer Innigkeit und Zartheit, die, wenn sie auch immer das Gepräge seines erhabenen Geistes tragen, so doch nur selten in seinen Werken gefunden werden und die in allgemeiner Beziehung sehr interessante Vergleichungspunkte mit Raphaels heiligen Familien darbieten.

Noch sind unter den Deckengemälden der sixtinischen Kapelle vier besondere, historische Darstellungen zu erwähnen, welche sich in Gewölbkappen der vier Ecken befinden und Momente der Rettung des Volkes Israel darstellen: Judith, nachdem sie den Holofernes ermordet hat; —

Digitized by Google

Goliath, von David besiegt; — das Wunder der ehernen Schlange; — die Bestrafung des Haman. Auch in diesen Gemälden offenbart sich der grosse Geist des Künstlers. Die Figur des an das Kreuz geschlagenen Haman auf dem letzten ist seit alter Zeit als ein vorzügliches Meisterwerk, in Bezug auf die Darstellung schwieriger Verkürzungen, berühmt. —

§. 166. Nach diesen Werken beschäftigten den Künstler zumeist wiederum plastische und architektonische Arbeiten, unter denen vornehmlich der Bau der neuen Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz und die darin befindlichen Grabmäler der Mediceer die bedeutendsten sind. Erst in seinem sechzigsten Jahre wurde Michelangelo zu seinem zweiten grossen Werke im Fache der Malerei berufen, zur Darstellung des jüngsten Gerichtes an der Hinterwand der sixtinischen Kapelle (60 Fuss hoch). Er begann dies Werk im Auftrage des Papstes Clemens VII. und vollendete es innerhalb sieben Jahren, unter dem Pontificate Pauls III., im Jahre 1541. Dies ungeheure Werk steht mit der zahllosen Menge seiner Figuren, in der Kühnheit des Gedankens, in der Mannichfaltigkeit der Bewegungen und Ansichten jener Gestalten, in der Meisterschaft der Zeichnung, insbesondere in den ausserordentlichsten und schwierigsten Verkürzungen wiederum einzig in der Geschichte der Kunst da, aber es erreicht nicht mehr die Reinheit und Hoheit der Gemälde an der Decke.

Wir sehen in der oberen Hälfte des Bildes den Weltenrichter im Kreise der Apostel und Erzväter, denen sich auf der einen Seite die Märtyrer, anf der andern andre Heilige und eine weitere Schaar von Seligen anschliessen. Oberhalb, unter den beiden Bögen des Gewölbes, zwei Engel-Gruppen, welche die Instrumente der Passion tragen. Unter dem Erlöser eine andre Gruppe von Engeln, welche zur Auferweckung der Todten blasen und die Bücher des Lebens halten. Zur Rechten die Auferstehung und darüber das Aufschweben der Gebenedeiten. Zur Linken die Hölle

Digitized by Google

und das Niederstürzen der Verdammten, die frech in den Himmel empordringen wollten.

Es ist der „Tag des Zornes“ *(Dies irae)*, den der Maler unsern Augen vorgeführt hat, der Tag, von dem uns jenes alte Kirchenlied sagt:

Quantus tremor est futurus,
Quando judex est venturus
*Cuncta stricte discussurus**).

Zürnend wendet sich der Richter gegen die Seite der Verdammten und erhebt abwehrend, verwerfend, niederschmetternd seine Rechte gegen dieselben. Angstvoll hüllt sich Maria zu seiner Seite in ihre Gewande, indem sie sich zu den Begnadigten umwendet**). Die Märtyrer, zur Linken, erheben die Werkzeuge und Zeugnisse ihrer Marter anklagend gegen die, welche ihnen den zeitlichen Tod gebracht; die Engel, welche dieselben hier vom Eingange zum Himmel abwehren, vollstrecken das Rächeramt. Zagend und bang erstehen die Todten; langsam und wie von der Schwere der irdischen Natur gefesselt, erheben sich die Begnadigten zu den Seligen empor, und auch durch deren Schaaren verbreitet es sich wie ein geheimes Entsetzen, — Freude, Ruhe, Beseligung ist hier nicht zu finden.

Die Auffassung ist einseitig, wir dürfen es nicht läugnen; und diese Einseitigkeit hat auch auf die Ausführung der oberen Hälfte ungünstig eingewirkt. Wir sehen hier nicht, wie in andren Darstellungen verwandter Gegenstände, die Glorie des Himmels, nicht Wesen, welche das Gepräge einer höheren Heiligung und der Entäusserung menschlicher Schwächen tragen, vor uns, sondern überall noch den Ausdruck menschlicher Leidenschaft, menschlichen Strebens;

---

*) Welcher Schrecken wird da walten,
Wenn der Richter kommt zu schalten,
Streng mit uns Gericht zu halten.

**) Das Motiv beider Figuren ist, wie bereits früher bemerkt, dem alten Frescobilde Orcagna's im Campo Santo zu Pisa nachgebildet.

Digitized by Google

wir sehen keinen Chor feierlich ruhender Gestalten, nicht jenen harmonischen Einklang klarer und grosser Linien, welcher vornehmlich durch eine festlich ideale Gewandung hervorgebracht wird, sondern ein Gewühl der mannigfachsten Bewegungen, nackte Körper in unruhigen Stellungen und ohne jene, durch heilige Ueberlieferung feststehende Charakteristik. Die Hauptgestalt des ganzen Bildes vornehmlich, Christus, zeigt uns keine andre Eigenschaft, als nur die des Richters; er ist ohne allen Ausdruck göttlicher Majestät, wir fühlen es nicht, dass es der Erlöser ist, der hier das Richteramt verwaltet. Die ganze obere Hälfte des Bildes zeigt mannigfach Schweres bei aller meisterlichen Kühnheit der Zeichnung, Unklares trotz der Sonderung in einzelne Haupt- und Nebengruppen, Willkürliches bei der grossartigen Anordnung des Ganzen.

Lassen wir aber dies einseitige Hervorheben eines einzelnen Momentes gelten, so erscheint schon jene obere Hälfte von eigenthümlich bedeutender Gesammtwirkung; auch treten die einzelnen Mängel bei der grösseren Entfernung dieser Theile des Bildes vom Auge des Beschauers minder auffällig hervor. Des höchsten Ruhmes würdig aber ist dann die untere Hälfte des Bildes. Von jenem schweren und langsamen Emporsteigen und Emporziehen der Begnadigten an, walten hier alle Stufen von Befangenheit, Angst, Entsetzen, Grimm und Verzweiflung. An geeignetster Stelle offenbart sich hier, in dem convulsivischen Kampfe der Verworfenen mit den bösen Dämonen, jenes übermässige leidenschaftliche Element und die, zum Ausdruck desselben nothwendige ausserordentliche Kunstfertigkeit des Meisters. Dabei herrscht durchweg, in den Gestalten derjenigen sowohl, welche der gänzlichen Verzweiflung Preis gegeben sind, als in denen der höllischen Peiniger, ein eigenthümlich tragischer Adel, ein grossartiges, ergreifendes Pathos, — so dass die Darstellung des Schrecklichen hier nicht nur das Gemüth des Beschauers nicht abstösst, sondern in derjenigen wahrhaft sittlichen Reinigung

Digitized by Google

erscheint, welche das Wesen des höheren Kunstwerkes bedingt; dass überhaupt dies Gebiet der Kunst in den, in Rede stehenden Theilen des Bildes seine höchste Vollendung feiert.

Die Nacktheit fast aller Gestalten dieses Bildes hat mannigfach, und schon bei Lebzeiten des Künstlers, Anstoss gegeben. Papst Paul IV., freilich ein wenig kunstliebender Mann, wollte dasselbe herunter schlagen lassen, bis, durch anderweitige Vermittelung, gestattet wurde, dass Daniel von Volterra, einer von Michelangelo's Schülern, einige der auffallendsten Blössen mit Gewändern bedeckte, was ihm den Spottnamen des Hosenmachers (braghettone) zuzog. Auch später wurde dies Verfahren frömmelnder Decenz noch an verschiedenen Stellen angewandt, wodurch allerlei Lappen entstanden sind, die allerdings die freie Wirkung des Bildes mannigfach verkümmern.

2. Eine sehr vorzügliche Copie des Werkes im kleinen Maassstabe (7½ Fuss hoch), die von Marcello Venust unter den Augen des Meisters angefertigt wurde, befindet sich im borbonischen Museum (den Studj) zu Neapel. —

3. Aus derselben Zeit etwa, in welcher Michelangelo das jüngste Gericht malte, rühren noch zwei vorzügliche Frescogemälde her, welche er an den Seitenwänden der paulinischen Kapelle des Vatikans ausgeführt hat. Diese Gemälde sind wenig beachtet und durch Lampenqualm beträchtlich verschwärzt, so dass selten von ihnen die Rede ist. Auch ist das eine, welches die Kreuzigung Petri darstellt, unter dem grossen Fenster der Kapelle befindlich und somit im ungünstigsten Lichte; ausgezeichnet ist dasselbe in Rücksicht auf die grossartig strenge Composition. Das auf der gegenüberstehenden Wand, die Bekehrung des Saulus, ist noch immer leidlich sichtbar. Hier sieht man den grossen Heereszug des Saulus, der ins Bild hinein bergauf geht. Christus stürzt ihm aus dem Gewitterglanze, von Engelschaaren umgeben, entgegen. Saulus liegt, in prächtiger Entwickelung einer edlen Gestalt, auf den Boden

Digitized by Google

gestreckt, die Seinen stürzen zu den Seiten oder stehen gelähmt vom Donner da. Man erkennt auch hier eine treffliche Anordnung in den Gruppen und einzelne höchst würdige Gestalten; eine Gemessenheit und Ruhe, welche, im Vergleich mit dem jüngsten Gerichte, für das in Rede stehende Bild nicht unvortheilhaft erscheint. Wenn man darin Zeichen der Altersschwäche finden will, so kann sich diess höchstens auf die Durchführung im Einzelnen beziehen.

Was man in den Galerieen unter dem Namen des Michelangelo sieht, ist fast niemals ächt; er hat nur höchst selten die Hand an Staffeleibilder gelegt und wohl niemals in Oel gemalt. Die Tribune der Uffizien zu Florenz be- 4.
wahrt ein mit Temperafarben gemaltes Rundbild der heiligen Familie, welches vielleicht das einzige, durch historische Zeugnisse bestätigte Staffeleibild Michelangelo's, und zwar aus seiner frühern Zeit ist*). Er suchte sich das möglichst schwierige Motiv; die kniende Maria hebt das Kind vom Schoosse des hinter ihr sitzenden Joseph; im Hintergrunde fünf nackte männliche Figuren. Das Ganze ist nichts weniger als ansprechend, und dabei in der Farbe manierirt. — In der Galerie Pitti zu Florenz 5.
sieht man, unter seinem Namen, ein Bild der drei Parzen, strenge, scharfe, bedeutsame Gestalten, welches indess von Rosso Fiorentino ausgeführt ist. — Eine Darstellung 6.
der Leda, welche Michelangelo ebenfalls in Tempera gemalt hat, scheint verloren zu sein; im königl. Schloss zu Berlin findet sich eine alte Copie dieser grossartigen Composition, die mannigfach als das Original angeführt wird.

Michelangelo bezeugte überhaupt wenig Neigung zur Anfertigung von Staffeleibildern; doch liess er Manches von seinen Schülern und andren Künstlern nach seinen Zeichnungen und Cartons ausführen. Es haben sich solcher Gestalt mehrere seiner Compositionen in mannigfachen Nach-

*) Vasari, im Leben Michelangelo's.

Digitized by Google

bildungen verbreitet, in denen immer der grossartige majestätische Geist des Meisters den Grundton angiebt, deren besonderer Werth indess freilich von den grösseren oder geringeren Fähigkeiten der einzelnen, dabei benutzten Maler
7. abhängt. Eine der verbreitetsten und schönsten Compositionen dieser Art ist eine heilige Familie, wo das Kind mit herabhängendem Arme auf dem Schoosse der Jungfrau schläft und auf der einen Seite der kleine Johannes, der ein Pantherfell trägt, auf der andern der heilige Joseph schweigend zuschauen. Die verschiedenen Exemplare dieses Bildes unterscheiden sich durch kleine Abänderungen; eins der vorzüglichsten befand sich vor einigen Jahren bei den Kunsthändlern Gebr. Woodburn zu London; ein an-
8. deres in der Galerie Corsini zu Rom. — Christus mit der Samariterin am Brunnen, von einem der besten Schüler ausgeführt, befindet sich in der Liverpool-Institution. —
9. Eine Verkündigung, von Marcello Venusti gemalt, ist in der
10. Sakristei des Laterans zu Rom vorhanden. — Mehrfach ist der sog. „Traum" des Michelangelo verbreitet, das beste Exemplar, vielleicht von Seb. del Piombo, in der Nationalgalerie zu London: ein nackter Mensch lehnt auf einer Steinbank, deren Höhlung mit Masken, dem Symbol der Trüglichkeit alles Daseins, gefüllt ist; unruhig aufwärts blickend stützt er sich auf einen Globus; ihn umschweben, halb in Wolken, Bilder des Lebens, Gestalten der Liebe und des Erbarmens wie der wilden Gewaltthat, des rohen Sinnengenusses und der dumpfen Befangenheit; von oben herunter aber schwingt sich ein Genius, der ihn mit gewaltigem
11. Posaunenschall zur Besinnung aufruft. — Grossartig ist die Darstellung einer Pietà, der Leichnam Christi im Schoosse der Maria und seine Arme von zwei Engelknaben gehalten, davon ein kleines Exemplar in der Münchner Galerie. —
12. Mehrfach ist ferner eine Darstellung Christi am Oelberge vorhanden (zu Berlin, Wien, Rom [Galerie Doria], München etc.); deren Originalzeichnung sich in der Galerie der Uffizien zu Florenz befindet. Es ist eine Doppelhand-

Digitized by Google

lung: Christus, auf der einen Seite betend, auf der andern die schlafenden Jünger aufweckend. — Höchst grossartig 13.
und voll feierlicher Würde ist eine Verkündigung Mariä in der Galerie des Herzogs von Wellington zu London; die Originalzeichnung ebenfalls in den Uffizien zu Florenz. — Besonders häufig kommen Bilder des gekreuzigten 14.
Heilandes vor, wie u. a. ein treffliches, von Fra Sebastiano del Piombo gemaltes Exemplar sich in der Galerie des Berliner Museums befindet. — Auch zu dem Meister- 15.
werke Sebastiano's, der Auferweckung des Lazarus, in der Nationalgalerie zu London, hat Michelangelo nicht bloss für einzelne Figuren, sondern wahrscheinlich für das Ganze den Entwurf geliefert.

Derselbe grossartige Sinn, der aus Michelangelo's religiösen Bildern spricht, waltet auch in seinen, der antiken Mythologie entnommenen Darstellungen, deren Inhalt die Freude der Sinnenwelt ist. Schon die obenerwähnte Leda giebt ein sehr bedeutsames Beispiel der hohen Würde und Reinheit, mit welcher er die Gegenstände dieser Art auffasste. Hieher gehört auch das Bild der Venus, welche 16.
von Amor geküsst wird, ein Bild von wunderbarer Freiheit, Kraft und Lebensfülle. Eine meisterliche Ausführung dieser Composition von der Hand der Pontormo befindet sich im königl. Palaste von Kensington bei London, eine andere vielleicht ebenfalls von Pontormo, im Berliner Museum; der Originalcarton und eine minder bedeutende Wiederholung von einem der Schüler Michelangelo's im Museum von Neapel. — Auch ist zu dieser Klasse von 17.
Darstellungen ein in mehreren Exemplaren vorhandenes Gemälde des Ganymed zu rechnen, der von dem Adler in göttlichem Sturme durch die Luft getragen wird; ein vorzüglich schönes Exemplar befindet sich in der Galerie des königl. Schlosses zu Berlin, ein andres in dem ebengenannten Palaste zu Kensington.

Das Werk, welches die letzten Jahrzehnte des grossen Künstlers beschäftigte, ist der Bau der Peterskirche zu Rom

Digitized by Google

den er ohne irgend einen Lohn, einzig zur Ehre Gottes, nach eignem Plane und mit eiserner Kraft seiner Vollendung nahe gebracht hat, während die früheren Anfänge dieses Baues immer wieder ins Stocken gerathen waren. Michelangelo erscheint in diesem Werke zwar nicht frei von mancherlei Willkürlichkeiten, die Anlage des Ganzen aber so eigenthümlich grandios, dass dieses Gebäude, wenn nicht spätere Anfügungen den Totaleindruck beeinträchtigt hätten, zu den erhabensten Werken der neueren Baukunst gehören würde.

§. 167. Unter den Schülern des Michelangelo erwähnen wir vor der Hand nur diejenigen, welche entweder unmittelbar seine Entwürfe ausführten oder fähig waren, in seinem Geiste Neues und Bedeutendes zu schaffen. Zunächst den Marcello Venusti, der vornehmlich Vieles nach den Zeichnungen des Meisters gearbeitet hat und
1. durch eine zarte, saubere Ausführung ausgezeichnet ist. In der Galerie Colonna zu Rom ist von ihm ein Christus, welcher den Seelen im Hades erscheint, ein Bild welches bei edlen und vortrefflichen Einzelmotiven doch in der Com-
2. position zu zerstreut und machtlos ist. Fresken von Marcello und Andern in S. Spirito zu Rom. — Zur Ausführung seiner Compositionen bediente sich Michelangelo auch gern des schon genannten Venetianers Fra Sebastiano del Piombo, indem er auf solche Weise die eigne gediegene Zeichnung und das schöne Colorit der venetianischen Schule vereinigt zu sehen, und der Schule Raphaels, mit der er mannigfach in Opposition stand, ein Gegengewicht hinzustellen hoffte. Ueber eins der bedeutendsten Werke, welche solcher Gestalt entstanden sind, siehe unten.

Der bedeutendste und selbständigste Nachfolger Michelangelo's ist ein früherer Schüler Soddoma's und Peruzzi's, Daniele Ricciarelli, gewöhnlich Daniele da Volterra genannt*), ein Künstler, welcher die Eigenthüm-

*) Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Daniele Ricciarelli.*

Digitized by Google

lichkeiten des Meisters mit Glück in sich aufzunehmen wusste, wenngleich er freilich dessen Erhabenheit auf keine Weise erreichte. Daniele's vorzüglichstes Gemälde ist eine 3. figurenreiche Kreuzabnahme in der Kirche Sta. Trinità de' Monti zu Rom, ein grossartig leidenschaftliches, mächtig bewegtes Werk. — Eine trefflich componirte, aber etwas 4. ausdrucklose Taufe Christi in S. Pietro in Montorio zu Rom. — Ein Doppelbild im Louvre, auf beiden Seiten 5. einer Schieferplatte dieselbe Gruppe — David und Goliath — aus zwei verschiedenen Augenpunkten darstellend, ist zwar gewaltsam und hart, aber von grosser Meisterschaft der Darstellung, so dass es lange für Michelangelo gelten konnte. Ein sehr berühmtes Gemälde, den bethlehemitischen Kin- 6. dermord darstellend, befindet sich in der Tribune der Uffizien zu Florenz, ein Bild von mehr denn siebenzig Figuren; es ist aber kalt und von berechneter Composition. — Auch soll Daniele Theil haben an jenen Bemalungen der Aussenwände römischer Paläste, dergleichen zu seiner Zeit sehr beliebt war; so schreibt man ihm die grau in grau ge- 7. malten Darstellungen aus der Geschichte der Judith zu, welche noch gegenwärtig die hintere Façade des Palastes Massimi schmücken; diese Arbeiten sind tüchtig, doch, wie es scheint, ohne rechte innere Energie.

Drittes Capitel.

Andre Meister von Florenz.

§. 168. Neben Leonardo und Michelangelo bildeten sich sodann in Florenz noch verschiedene andere Künstler, welche zwar nicht zu solcher Tiefe und Erhabenheit, wie jene beiden, gediehen sind, welche aber in eigenthümlicher Vollendung ihren Platz zu deren Seiten behaupten.

Der erste von diesen ist Baccio della porta, welcher

Digitized by Google

nachmals, als er in das Dominicanerkloster S. Marco zu Florenz trat, den Namen Fra Bartolommeo annahm (geb. 1469, gest. 1517). Ursprünglich in der Schule des Cosimo Rosselli gebildet, empfing er nachmals, wie es scheint, vornehmlich durch die Werke des Leonardo diejenige Richtung, die seiner Eigenthümlichkeit angemessen war. Fra Bartolommeo war ein Künstler voll stillen Ernstes, voll schlichter Würde und Anmuth. Der religiöse Ausdruck seiner heiligen Gestalten ist nicht mehr, wie bei den älteren Meistern, gemüthlich befangen, sondern mehr aus einer bewussten Erhebung hervorgegangen. Eine edle Milde, wie sie das Eigenthum des Leonardo und seiner Schule ist, verbreitet sich über dieselben und seine Madonnen verbinden mit dem Gepräge der Heiligung zugleich den Ausdruck einer schönen Weiblichkeit. Auch lebte in ihm ein Sinn für ideale Grösse der einzelnen Form, welcher vielleicht am passlichsten mit den Anfängen Michelangelo's zu vergleichen ist. Aber der Kreis, in welchem Fra Bartolommeo sich mit Glück bewegt, ist nicht weit gezogen; es fehlt ihm insgemein an derjenigen innerlichen Kraft, welche zur Durchdringung und Vollendung grossartig erhabener Aufgaben nöthig ist; er erscheint in solchen auf der einen Seite nicht selten kalt und abgemessen, auf der andern unruhig und hastig. Was seine Technik anbetrifft, so ist sein Colorit, besonders im Nackten, ungemein weich; von Leonardo scheint er sich den eigenthümlichen Schmelz des Vortrages angeeignet zu haben; auch im Faltenwurfe ist er sehr ausgebildet. (Er zuerst führte den Gebrauch des hölzernen Gliedermodells ein, welches das Studium der Falten so sehr erleichtert). Seine Compositionen stellen häufig nur einfache Madonnen, von Heiligen umgeben, dar, wobei er jedoch durch prachtvolle Architekturen und kunstreiche Gruppenvertheilung zu imponiren weiss. Mit besonderer Vorliebe bringt er auf solchen Gemälden Engelknaben an, welche bald sitzend und musicirend, bald, wie sie im Fluge die Himmelskönigin umschweben, oder wie sie den Mantel

Digitized by Google

oder den Thronhimmel derselben tragen, dargestellt sind. —
Aus der früheren Zeit des Fra Bartolommeo befinden sich 1.
ein Paar kleine, miniaturartig gemalte Täfelchen in der Galerie der Uffizien zu Florenz; sie stellen die Geburt und die Beschneidung Christi dar und sind ungemein schön und würdig in der Composition, mit trefflicher Anordnung der Gewandung und äusserst sauber ausgeführt. Schon in diesen Werken kündigt sich das schöne Talent des Künstlers an, welches jedoch in eigentlicher Bedeutung erst in späterer Zeit hervortrat. Im Jahre 1500 war er nemlich, durch die Hinrichtung des Savonarola, seines innigst verehrten Freundes, in tiefster Seele getroffen, ins Kloster gegangen und hatte vier Jahre hindurch keinen Pinsel angerührt. Dann erwachte jedoch seine Liebe zum Leben und zur Kunst aufs Neue, und namentlich war es der junge Raphael, der, als er im Jahre 1504 nach Florenz kam, freundschaftlich fördernd auf ihn einwirkte. — Zu den vorzüglichsten Darstellungen, die von Fra Bartolommeo's Pinsel erhalten sind, gehören zuerst einige einfache Madonnen mit dem 2.
Kinde, dergleichen in mehreren Galerieen vorkommen (einige der schönsten in den Uffizien und in der Akademie zu Florenz), oder Altarblätter, wo der Madonna mehrere Heilige zugeordnet sind. Ein solches Bild, welches die Schutzhei- 3.
ligen von Florenz enthält, ist ebenfalls in den Uffizien vorhanden. Es ist eine eigenthümlich würdige und lebendige Composition (die Madonna im Schoosse der Anna, eine Stufe tiefer), leider jedoch nur grau in grau gemalt, gewissermaassen nur der Carton, indem der Künstler vor der Ausführung des Bildes starb. — Die trefflichsten Altarbilder 4.
dieser Art sind in Lucca vorhanden; namentlich zeichnet sich unter diesen die in S. Romano befindliche Madonna della Misericordia aus, welche in holdseliger Geberde unter einer Schaar Andächtiger (44 Köpfe) steht, und sie unter ihrem Mantel vor dem Zorn des Himmels schützt. Eine 5.
schöne Madonna mit Heiligen in S. Martino. — Reich an Gemälden von Fra Bartolommeo ist sodann die Galerie des

Digitized by Google

6. Palastes Pitti zu Florenz. Das berühmteste der hier befindlichen Bilder ist die Figur eines heiligen Marcus, welches Bild seiner Erhabenheit wegen hoch gerühmt wird, worin ich jedoch, nach meinem Gefühle, jenen Ausdruck innerlicher
7. Kraft vermisse, von dem ich vorhin sprach. Aehnlich, wenngleich nicht so bedeutend, sind zwei Prophetengestalten in
8. der Tribune der Uffizien. Ungleich schöner und von einer eigenthümlich rythmischen Feierlichkeit und Würde ist das Bild eines heiligen Vincentius, welches aus dem Kloster S. Marco in die Galerie der Akademie hinübergeführt ist.
9. Auch eine Darstellung des Auferstandenen, umgeben von den Evangelisten und zwei Genien, welche einen Schild halten, im Pallast Pitti, imponirt durch die feierliche Anordnung und eine grosse äussere Schönheit der Motive,
10. während der geistige Inhalt nicht genügen will. Eine grosse Madonna mit Heiligen, ebenda, hat stark nachgedunkelt, soll aber ehemals eines der Hauptwerke gewesen sein.
11. Eine Anzahl herrlicher Köpfe in Fresco, ehemals in S. M. Maddalena bei Florenz, werden jetzt in der Akademie aufbewahrt. — Indem ich Andres, was in den Galerieen von Florenz vorhanden ist, übergehe, erwähne ich jedoch noch
12. eines sehr interessanten, leider auch sehr verdorbenen Frescogemäldes von der Hand des Fra Bartolommeo, welches die Wand einer Kapelle, die sich in einem kleinen Hofe von S. Maria Nuova befindet, schmückt. Dasselbe stellt das jüngste Gericht dar und erinnert in den zu den Seiten Christi sitzenden Aposteln auffallend an Raphaels Disputa und mit dieser an jenes jüngste Gericht des Orcagna im Campo Santo zu Pisa. Ausgezeichnet ist hier besonders die Gewandung der Apostel. — Ausserhalb Toscana sind
13. Werke des Fra Bartolommeo ziemlich selten. In den Studj zu Neapel wird ihm eine Himmelfahrt Mariä zugeschrieben, welche mit Ausnahme der von der Seite dargestellten Haupt-
14. figur ansprechend und des Meisters würdig ist. — Zwei grossartige Altartafeln von 1505—1507 und 1515, im Lou-
15. vre. — Eine Madonna mit Christus und Johannes, in Pan-

Digitized by Google

sanger, dem Landsitz des Grafen Cowper bei London, ist in Linien und Farben, hauptsächlich aber in der süssmelancholischen Stimmung des Ganzen vor den meisten kleinern Bildern ausgezeichnet. — Während eines nicht sehr langen 16.
Aufenthaltes in Rom entstanden die lebensgrossen stehenden Figuren des Petrus und Paulus, wovon Raphael die erstere nach Abreise Bartolommeo's vollendete; sie befinden sich gegenwärtig im Quirinal. — Eine vorzügliche Madonna 17.
mit Heiligen ist in den Dom von Besançon gerathen (dem Südportal gegenüber). — Endlich befindet sich jene durch 18.
den Stich vielverbreitete Darstellung im Tempel in der k. k. Sammlung zu Wien; eine saubere Skizze desselben Bildes ist in der Galerie der Uffizien zu Florenz.

Mariotto Albertinelli war der Freund und Mitschüler des Fra Bartolommeo und ein Nachahmer seines Styles. Von ihm befindet sich ein höchst ausgezeichnetes 19.
Bild in der Galerie der Uffizien, die Heimsuchung Mariä darstellend. Es enthält nur die beiden Gestalten der Maria und Elisabeth, aber es zeigt in diesen eine sehr schöne, einfache und grossartige Anordnung, eine treffliche Zeichnung, ein sehr kräftiges, warmes Colorit und den schönsten, innigsten Ausdruck, der nur in etwas befangen ist. Die Akademie zu Florenz besitzt ebenfalls mehrere tüchtige, 20.
im Einzelnen anmuthvolle Bilder von der Hand dieses Meisters. — Im Berliner Museum befindet sich eine Himmel- 21.
fahrt der Maria, deren obere Hälfte von Fra Bartolommeo, die untere von Mariotto Albertinelli gemalt ist. Ein frühes 22.
Bild vom Jahre 1506, Maria mit dem Kinde auf einem Postament stehend, zwischen zwei knieenden Heiligen, zart und anmuthig, aber an Energie mit Bartolommeo nicht zu vergleichen, befindet sich im Louvre.

Schüler des Fra Bartolommeo war u. a. Fra Paola da Pistoja. Die k. k. Galerie zu Wien besitzt von ihm 23.
ein grosses Altarblatt im Style des Meisters. Er erbte dessen Handzeichnungen und benutzte dieselben zu seinen Bildern. Von diesem kamen die Zeichnungen an eine

Digitized by Google

Dominikanernonne, Plautilla Nelli, welche sich ebenfalls nach ihnen bildete*). Sie erscheint als eine gemüthlich schwache Nachahmerin des Fra Bartolommeo.

§. 169. In ähnlicher Richtung wie Fra Bartolommeo bildete sich ein jüngerer Florentiner: Andrea Vanucchi**), gewöhnlich Andrea del Sarto (von des Vaters Gewerbe) genannt. (Geb. 1488, gest. 1530.) Doch ist es weniger, wie bei Fra Bartolommeo, der Ausdruck religiösen Ernstes, einer gemüthvollen Versenkung in heilige Gegenstände, was aus Andrea's Bildern dem Beschauer entgegentritt; sie tragen im Gegentheil grösstentheils das Gepräge einer einfachen liebenswürdigen Heiterkeit, einer schönen Weltlichkeit. Der sehr kenntliche Typus seiner Frauenköpfe geht keineswegs vom Ideal aus, sondern ist wie bei manchen Malern des XV. Jahrhunderts die Verallgemeinerung einer einzelnen Erscheinung. Eine reiche Phantasie ist dem Andrea ebenfalls nicht eigen, wie sich dies namentlich aus seinen historischen Gemälden ergiebt; aber man sieht seine mannigfachen Madonnenbilder immer gern, so lange er eigenthümlich bleibt, oder so lange sein schönes Talent nicht in flache Manier ausartet. Ursprünglich war Andrea del Sarto Schüler des Pier di Cosimo und hat allerdings in manchen Einzelheiten Einiges von dem Meister beibehalten (was z. B. aus seinen kleineren Bildern mit landschaftlichen Gründen hervorgeht); doch entwickelte er sich bald in selbständiger Weise, anfangs noch jugendlich schüchtern und strenge, später in einer eigenthümlich weichen und zarten Modellirung.

Zu den frühesten Werken des Andrea gehören einige

*) Ueber das Schicksal dieser Zeichnungen s. die dtsche Uebers. des Vasari, Bd. III., Abth. I., S. 125 u. f. Ein Band ist noch in Florenz; zwei befanden sich zuletzt in den Händen des Kunsthändlers Woodburn zu London.

**) Biadi: *Notizie inedite della vita d'Andrea del Sarto, raccolte da manoscritti e documenti autentici. Firenze,* 1830. — Andrea del Sarto. Von Alfred Reumont. Leipzig 1835.

Digitized by Google

der Fresken, welche er im Vorhofe der Compagnia dello 1.
Scalzo zu Florenz ausgeführt hat*). Die sämmtlichen an diesem Orte vorhandenen Malereien sind grau in grau gemalt und stellen, mit Ausnahme einiger allegorischen Figuren, die Geschichte des Täufers Johannes dar. Die ersten Darstellungen, welche Andrea hier malte, sind: die Taufe Christi, die Predigt Johannis und die Taufe des Volkes durch Johannes; diese verbinden mit der trockenen und eckigen Manier der ältern Schule bereits eine erfreuliche und richtige Zeichnung, sowie eine würdige Charakteristik. Die andren Bilder, welche Andrea in diesem Hofe gemalt hat, gehören in die spätere entwickelte Zeit des Künstlers und sind von ungleichem Werthe; sehr vorzüglich jedoch ist die zuletzt gemalte Darstellung der Geburt Johannis, eine einfache, effektreiche Composition mit ungemein schönen Gestalten. Die Malereien haben zwar sehr gelitten, doch sind sie noch immer ziemlich deutlich zu erkennen. — Der Ruf, welchen die Ausführung jener erstgenannten Fresken hervorbrachte, war Veranlassung, dass dem Andrea eine andre ähnliche Arbeit im Vorhofe der Kirche SS. Annun- 2.
ziata zu Florenz aufgetragen ward. Hier war bereits durch Alessio Baldovinetti eine Geburt Christi begonnen, durch Cosimo Rosselli ein andres Bild gemalt worden. Andrea begann zunächst mit der Geschichte des heiligen Philippus Benizzi, welche er in fünf grossen und farbigen Bildern ausführte. Diese Darstellungen gehören zu dem Schönsten, was Andrea geleistet hat; sie sind ungemein einfach, im Einzelnen selbst noch strenge gemalt, aber mit einer eigen schlichten Würde, welche man sehr selten in seinen übrigen Werken wiederfindet; eigenthümlich sind diesen Bildern auch die schönen landschaftlichen Gründe. In Hinsicht auf Composition, auf lebendiges Interesse an der vorgehenden Handlung ist das vierte Bild besonders ausgezeichnet, welches den Tod des heil. Philippus und die Auferweckung eines

*) *Pitture a fresco di Andrea del Sarto. Firenze* 1823.

Digitized by Google

Knaben darstellt; in Hinsicht auf Harmonie der Beleuchtung und des Colorits steht die fünfte am höchsten: die
3. Heilung der Kinder durch das Gewand des Heiligen. Etwas später malte Andrea in demselben Vorhofe noch die Geburt Mariä, ebenfalls ein vorzügliches Werk, und eine figuren-
4. reiche Anbetung der Könige. Aus beträchtlich späterer Zeit (vom J. 1525) rührt ein andres Gemälde Andrea's her, welches in dem grossen Hofe desselben Klosters, in der Lünette über der hintern Kirchthür gemalt, und unter dem Namen der Madonna del Sacco bekannt ist: eine einfache heil. Familie, in welcher der heil. Joseph dargestellt ist, wie er sich sitzend an einen Sack lehnt; es ist eins der gerühmtesten Gemälde Andrea's, von edlen grossartigen Formen, voll schöner Ruhe und mit meisterhaft behandelten Gewändern.

Ehe ich zu Andrea's Staffeleibildern übergehe, will ich noch eines andern bedeutenden Frescobildes seiner
5. Hand erwähnen, welches sich in dem Refektorium des Klosters S. Salvi bei Florenz befindet. Er rührt ebenfalls aus seiner späteren Zeit her (1526—27) und stellt das Abendmahl dar, — in der bekannten Anordnung (wie z. B. Leonardo's Abendmahl — nur freilich diesem in der geistreichen und tiefsinnigen Durchdringung des Gegenstandes nicht zu vergleichen), mit einer eigenthümlichen Gruppeneintheilung und mit schöner Charakteristik der einzelnen Gestalten.

Sehr zahlreich sind Andrea's Staffeleibilder, welche sich meist in dem einfachen Kreise der Madonnen, der heiligen Familien und ähnlicher Altardarstellungen bewegen; in ihnen zeigt sich seine Eigenthümlichkeit in freister Entfaltung. Sehr selten sind Bilder dieser Art aus seiner frühe-
6. ren Zeit; eins derselben jedoch, welches er für das Kloster S. Gallo malte und welches gegenwärtig sich in der Galerie Pitti befindet (n. 124), zeigt einen schöneren und tieferen Ernst, als man sonst bei ihm gewohnt ist; es stellt eine Verkündigung dar und erinnert in Etwas an Francia. In

Digitized by Google

andren Bildern, wie z. B. in einer andren Verkündigung 7.
ebendaselbst (n. 27), sieht man entschiedenen Einfluss
Michelangelo's, von dem man nicht sagen kann, dass er
auf die Richtung Andrea's günstig gewirkt habe. Die schönste
Entfaltung der dem Andrea eigenthümlichen Darstellungs-
weise sieht man an der sogenannten Madonna di San Fran- 8.
cesco, welche sich in der Tribune der Uffizien zu Florenz
befindet: Maria mit dem Kinde, auf einem Altärchen ste-
hend und von zwei Engelknaben gehalten, Franciscus und
Johannes der Evangelist zu ihren Seiten; beide Heilige
von schönem, würdigem und mildem Ausdruck. — Unter 9.
den Altargemälden, welche sich jetzt im Pallast Pitti befin-
den, ist vorzüglich die sog. Disputà della SS. Trinità ge-
eignet, die innere Verwandtschaft Andrea's mit der Richtung
der Venezianer zu verdeutlichen. Es ist eine Conversation
von sechs Heiligen; vorn knieen, andächtig horchend S. Se-
bastian und S. Magdalena; von dem was S. Augustin in
höchster Begeisterung spricht, wird S. Dominicus mit dem
Verstande, S. Franciscus mit dem Herzen überzeugt;
S. Laurentius blickt gesammelt vor sich hin. Zu den
vortrefflichen Gegensätzen in Ausdruck und Geberde kommt
hier noch die höchste Schönheit in der Ausführung, be-
sonders im Colorit. — Ein todter Christus zwischen seinen 10.
Angehörigen ist, wie Andrea es liebte, vollkommen symme-
trisch componirt, übrigens reich an schönen Einzelheiten.
Auch ausserdem findet man eine reiche Anzahl mehr oder
minder trefflicher Gemälde Andrea's in den florentinischen
Galerieen.

Im Jahre 1518 war Andrea von dem kunstliebenden
Könige Franz I. nach Frankreich berufen worden und hatte
dort für den König und die Grossen des Hofes eine Anzahl
Gemälde gefertigt. Er war dort sehr wohl aufgenommen
worden und auf eine Weise belohnt, wie er es in Florenz
nimmer erwarten konnte. Gleichwohl liess er sich durch
die Bitten seiner eigensinnigen und herrschsüchtigen Frau
bestimmen, Paris bereits im folgenden Jahre unter einem

Digitized by Google

ersonnenen Vorwande zu verlassen, ja sogar Gelder, welche der König ihm zum Ankauf von Kunstwerken nach Italien mitgegeben hatte, zu veruntreuen. Nachmals gereuete ihn dieser leichtsinnige Schritt höchlichst, aber es gelang ihm nie, die Gunst des Königs wieder zu gewinnen. Gewiss ist diese Begebenheit, die ihm auch in der Heimath vielfachen Vorwurf zuzog, nicht ohne hemmenden Einfluss auf die freie Uebung seines Talents gewesen. — Von den in
11. Fontainebleau entstandenen Bildern hat sich nur ein Hauptwerk, die Caritas, jetzt im Louvre, erhalten. Es ist die bekannte Gruppe einer Mutter mit drei Kindern, streng und vollkommen componirt und (trotz vielfacher Misshandlung, trotz der Zerstörung, welcher sie nebst allen andern Bildern der langen Galerie des Louvre*) mit schnellen Schritten entgegengeht) noch immer von kräftiger Farbenwirkung; nur sind die Formen zu wenig gewählt und edel.

Auch ausserhalb Florenz und Paris sind Gemälde von
12. Andrea nicht selten; eine ganze Sammlung von Madonnen und heiligen Familien, theils von seiner Hand, theils von Schülern, findet sich z. B. im Pallast Borghese zu Rom. Einige sehr ausgezeichnete in München, in Wien, Berlin, Dresden u. s. w. Doch ist keinesweges Alles, was seinen
13. Namen trägt, ächt. In Dresden ist eines seiner letzten und berühmtesten Cemälde: das Opfer Abrahams vom Jahre 1529.

Der Weise des Andrea ziemlich nahe steht sein Freund und Arbeitsgenosse Marco Antonio Franciabigio,

---

*) Die Uebelstände, welche man z. B. bei der Dresdener Galerie beklagt, kommen neben dem systematisch beförderten Ruin der Gemälde in diesem Theil des Louvre kaum in Betracht. Wer sich hierüber näher unterrichten will, sehe die beständigen Klagen einzelner französischer Journale, und: Waagen, Paris, S. 679 u. f. Was die alltäglichen Staubwolken während der Kunstausstellung und die feuchten Dünste des nahen Flusses nicht ruiniren, das erliegt wenigstens den periodischen „Restaurationen.“ Wer noch etwas von dieser Galerie sehen und geniessen will, der eile sich.

Digitized by Google

ohne dass er jedoch die freie Naivetät des ersteren erreichte. Neben den Arbeiten Andrea's im Vorhofe des 14.
Scalzo malte er zwei Gemälde: Johannes, der von seinen Eltern gesegnet wird, um in die Wüste zu gehen, und dann dessen erste Begegnung mit dem jugendlichen Christus; im Vorhofe von SS. Annunziata malte er die Vermählung der 15.
Maria; — in all diesen Werken erscheint er als ein glücklicher Nacheiferer des Freundes. (Als jene Vermählung der Maria vor der Vollendung von den Mönchen des Klosters aufgedeckt ward, so erzürnte dies den Künstler so sehr, dass er einige Hammerschläge gegen den Kopf der Maria führte und von der Vernichtung des Ganzen nur mit Mühe zurückgehalten werden konnte. Die Spuren dieser Schläge sind noch gegenwärtig vorhanden, da weder Franciabigio noch irgend ein andrer Maler sich zur Restauration verstehen wollte.) — In seinen Staffeleigemälden ist er selten bedeutend.

Schüler des Andrea war Jacopo Carucci, gewöhnlich Pontormo, nach seiner Vaterstadt, genannt, ein Künstler, der die Eifersucht des Meisters so rege machte, dass dieser ihn durch unartige Behandlung nöthigte, sein Atelier zu verlassen. In der Vorhalle von SS. Annunziata ist von 16.
ihm eine Heimsuchung Mariä, ein Gemälde von eigenthümlich grossartigen Formen. In den Uffizien ein aus- 17.
gezeichnetes Portrait des Cosimo de' Medici, von lebendiger, warmer Farbe. Auch an andern Orten (z. B. im Louvre, 18.
im Berliner Museum) kommen vortreffliche Portraitbilder von seiner Hand vor.

Sodann sind besonders noch zwei Schüler Andrea's, Jacone und Domenico Puligo zu erwähnen, welche vielfach Theil an den Werken des Meisters hatten. Bilder des letzteren, namentlich mehrfach vorkommende heilige 19.
Familien (z. B. in den Galerieen Borghese und Colonna zu Rom, im Pallast Pitti zu Florenz, u. a. a. O.), sind fast ganz in der Weise des Andrea ausgeführt und gelten nicht selten als Arbeiten des Meisters; nur ist hier die natürliche

Digitized by Google

Anmuth des letztern in das Umbestimmte und Zerflossene übergegangen.

§. 170. Gleichzeitig mit Andrea und den genannten Künstlern war in der Vorhalle von SS. Annunziata auch der Florentiner Rosso de Rossi (geb. 1496) beschäftigt,
1. welcher dort die Himmelfahrt der Maria malte, ein eigenthümlich bewegtes und feierliches Bild, aber minder edel und klar als die andern Fresken jenes Ortes und schon nicht frei von Hinneigung zu Manier. Ueberhaupt ist diesem Künstler ein gewisser phantastischer Zug eigen, der ihn von den übrigen Florentinern der Zeit unterscheidet. In den Galerieen von Florenz, so wie an andern Orten Italiens, finden sich manche Bilder seiner Hand, doch ist er
2. dort im Ganzen selten. Eine grosse Madonna mit Heiligen, in der Art des Andrea, im Pallast Pitti. Seine thätigste Zeit verlebte Rosso (Maitre Roux) in Frankreich, im Dienste Franz I., für den er die künstlerischen Ausschmükkungen des Pallastes von Fontainebleau leitete. Er starb
3. dort im Jahre 1541. — Eine Heimsuchung Mariä, aus seiner besten Zeit, jetzt im Louvre, lässt sowohl den Einfluss des Fra Bartolommeo als den des Andrea erkennen; eine Grablegung ebenda, erscheint kalt antikisirend und sehr manierirt.

Mit einem höchst ausgezeichneten Talente war Ridolfo Ghirlandajo begabt, der Sohn des Domenico Ghirlandajo, der aus der Schule des Vaters und Oheims (Davide Ghirlandajo) in die des Fra Bartolommeo übergegangen war und sich dort zu schöner Selbständigkeit gebildet hatte. Als Raphael im Jahre 1504 nach Florenz kam, trat Ridolfo mit diesem in ein sehr nahes Freundschaftsverhältniss, und Raphael wünschte später dringendst, dass er an seinen grossen Arbeiten im Vatican zu Rom Theil nehmen möchte; doch
4. hat Ridolfo dieser Aufforderung nicht Folge geleistet. Zwei seiner Gemälde, die in der Galerie der Uffizien zu Florenz aufbewahrt werden, lassen es erkennen, wie nah er in jener Zeit an Raphaels aufstrebendes Talent heranreichte; sie

Digitized by Google

stellen den heil. Zenobius dar, wie er einen todten Knaben auferweckt, und wie sein Leichnam in die Kathedrale von Florenz hinübergeführt wird; sie sind ungemein schön gemalt und vornehmlich in den Köpfen des höchsten Ruhmes werth. Es ist vielleicht die höchste Stufe, welche der florentinische Realismus erreicht hat. Eine tüchtig ausgeführte 4.
Krönung Mariä mit mehrern Heiligen, vom Jahre 1504, befindet sich im Louvre. Ein Frauenkopf, im Pallast Pitti, 5.
mit dem Datum 1509, ist noch etwa den vorzüglichsten Portraits des Fr. Francia zu vergleichen. Eine Kreuztra- 6.
gung, in S. Spirito zu Florenz, schon etwas oberflächlicher in der Durchführung, enthält das originelle Motiv, dass Alles sich nach der trauernd folgenden Maria umsieht. Leider hat dieser Künstler nachmals die so rühmlich eingeschlagene Bahn vollständig verlassen und ist aus einem Künstler ein Handwerker geworden.

Ich beschliesse die Reihe der florentinischen Künstler dieser Zeit mit dem Raffaellino del Garbo, einem Schüler des Filippino Lippi. Dieser Künstler (1476 — 1524) zeigt in seinen früheren, mehr alterthümlichen Werken eine eigenthümliche Liebenswürdigkeit; es ist etwas zart Gemüthvolles darin, was ungefähr der Richtung des Lorenzo di Credi entspricht, aber in noch zierlicherer Weise durchgebildet. Das Museum von Berlin besitzt fünf Gemälde des 7.
Raffaellino, unter denen zwei grössere Altartafeln (I., 179, 199), vor Allen jedoch eine Madonna mit dem Kinde und zwei musicirenden Engeln (I., 194), in der angegebenen Beziehung ausgezeichnet sind. Auch das dramatische Leben, welches manchen Werken seines Lehrers und der Ghirlandaj in so hohem Grade eigen ist, zeigt sich in Rafaellino's „Auferstehung" (in der florentinischen Akademie), 8.
namentlich in den vier Wächtern, von einer sehr tüchtigen Seite. — Später folgte der Künstler jener Richtung der neueren Kunst, welche von Michelangelo und Raphael ausgegangen war, doch wusste er dieselbe nicht mit Glück zu behandeln. Ein Beispiel von seinen Arbeiten aus späterer

Digitized by Google

9. Zeit sind die Deckengemälde der Kapelle des heil. Thomas von Aquino in der Kirche S. Maria sopra Minerva zu Rom, deren Wände durch seinen Meister Filippino Lippi gemalt waren.

Viertes Capitel.

Raphael.

§. 171. Ich gehe nunmehr auf einen Künstler über, welcher wiederum zu den grössten der neueren Zeit gehört, auf Raphael Sanzio (richtiger Santi) von Urbino; geboren nach der gewöhnlichen Angabe (bei Vasari), am Charfreitag 1483, gestorben am Charfreitag 1520. Letztes war der 6. April, ersteres der 28. März. Seiner Grabschrift zufolge starb er jedoch an seinem Geburtstage, und auch ein anderes Zeugniss nennt ihn als am 6. April (1483) geboren. — Ueber Raphaels Persönlichkeit kann ich nichts Schöneres sagen, als die Worte, mit denen Vasari seine

§. 171. Sehr reiche Literatur. Die Grundlage bleibt Vasari's Biographie Raphaels. — Eine vorgeblich gleichzeitige Schrift, herausgegeben von Angelo Comolli: *Vita inedita di Raffaello da Urbino, illustr. con note, Roma* 1790; — zweite Ausgabe: 1791; — übersetzt: Das Leben Raphaels von einem unbekannten Gleichzeitigen. München, 1817 — hat sich als untergeschobene Arbeit des vorigen Jahrhunderts erwiesen. — Carlo Fea: *Notizie intorno Raffaello Sanzio da Urbino ed alcune di lui opere etc. Roma* 1822. — L. Pungileone: *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino. Urbino* 1829. — Quatremère de Quincy: *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael. Paris* 1824; — zweite Ausgabe: 1833; — übersetzt und mit bedeutenden Anmerkungen etc. versehen: *Istoria della vita e delle opere di Rafaello Sanzio da Urbino, del S. Quatremere ec. voltata in Italiano, corretta, illustrata ed ampliata per cura di* Francesco Longhena. *Milano* 1829. — Rafael als Mensch und Künstler von G. K. Nagler. München 1836. (Eine Compilation.) Andere Arbeiten von Braun, Rehberg etc. — Hauptwerk: I. D. Pas-

Digitized by Google

Lebensbeschreibung schliesst: — „O du glückliche und selige Seele, da ein jeder Mensch gern von dir redet und deine Thaten rühmt und alle deine Werke bewundert! Wohl mochte, als dieser edle Künstler starb, auch die Malerei sterben, als er die Augen schloss, auch sie erblinden. Uns nun, die wir nach ihm zurückgeblieben sind, kommt es nur noch zu, die gute oder vielmehr beste Weise, die er uns hinterlassen hat, nachzuahmen und sie, wie es seine Tugend verdient und unsere Pflicht ist, in werthestem und ehrenvollstem Andenken zu erhalten und dasselbe stets durch die Rede zu erneuen. Denn in Wahrheit besitzen wir durch ihn nicht nur die Kunst, die Farbe, die Erfindung, welche vereint zu einer solchen Vollendung, wie sie kaum zu hoffen war, gebracht worden sind; es darf auch niemals irgend ein Geist denken, ihn zu übertreffen. Und ausser dieser Wohlthat, welche er der Kunst als ihr wahrer Freund erwiesen hat, unterliess er nicht, uns zu zeigen, wie man mit hohen, mittleren und niederen Leuten verkehrt. Und unter seinen seltenen Gaben erblicke ich besonders eine von solchem Werthe, dass ich selbst darüber erstaune.

---

savant, Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, Leipzig 1839, 2 Thle. mit 14 Abbildungen. Eine Schrift, welche die gesammten frühern Resultate kritisch geordnet umfasst, die Werke Rafaels vollständig erörtert und bis auf Weiteres den Gegenstand zum Abschluss gebracht hat.

Vergl. ferner: Italienische Forschungen von C. F. von Rumohr, dritter Band. — Beschreibung der Stadt Rom etc. — Passavant: Kunstreise durch England nnd Belgien. U. a. m.

Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Raphael.* Sehr bedeutende Anzahl, leider nicht mit genügender Kritik ausgewählt. — Bonnemaison: *Suite d'études calquées et dessinées d'après cinq tableaux de Raphael. Paris*, 1818. Zum Studium sehr brauchbar. U. a. m.

Verzeichniss der Kupferstiche, die nach Raphaels Werken angefertigt sind: Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, Band II. (Leipzig 1769) S. 315 ff. — *Catalogue des estampes gravées d'après Rafael. Par* Tauriscus Euboeus (der arkadische Name des Grafen Lepel) *Francfort sur le M.* 1819. — U. a. m.

Digitized by Google

Denn der Himmel gab ihm die Kraft, bei der Ausübung unserer Kunst eine solche Liebe zu zeigen (die den Eigenschaften von uns Malern so zuwider ist): dass unsere Künstler — ich sage nicht bloss die geringen, sondern auch diejenigen, welche gern grosse sein möchten, deren die Kunst bekanntlich unzählbare hervorbringt — dass die Künstler, wenn sie in Gemeinschaft mit Raphael arbeiteten, ganz von selbst zusammenhielten und mit einer solchen Uebereinstimmung, dass alles bösliche Verlangen bei seinem Anblicke entwich und dass ein jeder schlechte und gemeine Gedanke vergessen ward. Eine solche Vereinigung hat niemals zu einer andern Zeit Statt gefunden. Und dies geschahe, weil sie gefesselt waren durch seine Höflichkeit und seine Kunst, mehr aber durch den Geist seiner guten Natur, die so voll von Adel war und so erfüllt von Liebe, dass nicht nur die Menschen, sondern auch die Thiere ihm Ehrerbietung bewiesen. Man sagt, dass wenn irgend ein Maler eine Zeichnung bedurfte und ihn, mochte er ihn kennen oder nicht, darum bat, er seine eigne Arbeit unterbrach, um jenem zu helfen. Und immer hatte er eine unzählbare Menge von Künstlern in der Arbeit, denen er half und die er mit derjenigen Liebe unterwies, welche nicht Künstlern, sondern eigenen Söhnen zukömmt. Aus diesem Grunde sahe man ihn nie zu Hofe gehen, ohne dass er, wenn er sein Haus verliess, nicht fünfzig Maler, alles tüchtige und gute Künstler um sich hatte, die ihn, um ihn zu ehren, begleiteten. Ueberhaupt lebte er nicht wie ein Maler, sondern wie ein Fürst. Und desshalb, o Kunst der Malerei, kannst du dich glücklich schätzen, da du einen Künstler erzeugtest, der dich durch Geschick und Tugend über den Himmel erhob."

Indem ich die einseitige Ueberschätzung Raphaels im Vergleich zu andern Künstlern, welche aus dieser Stelle hergeleitet werden könnte und welche gerade heutiges Tages beliebt ist, hier gänzlich dahingestellt sein lasse*),

*) Raphaels Grösse, im Verhältniss zu andern Künstlern, ist nicht

Digitized by Google

so finde ich doch in dieser Charakteristik das eigentliche Wesen, welches der Kunst Raphaels zu Grunde liegt, entschieden angedeutet. Wie ein Zauberer erscheint er in dieser Beschreibung; nur seiner Gegenwart bedarf es, um Freude und Glück zu verbreiten, um das Wunderbare möglich zu machen und die innigste Vereinigung widerstrebender Gemüther hervorzubringen. Das ist der Zauber der Schönheit, der sein ganzes Wesen erfüllte, und durch alle Werke, die er geschaffen, hindurchleuchtet. Von schöner harmonischer Entwickelung der Form geht er zunächst aus, aber nicht in ähnlicher Einseitigkeit, wie man dies z. B. bei Meistern des XV. Jahrhunderts findet: bei Raphael ist die Schönheit der Form der Ausdruck des edelsten Geistes und der höchsten Reinheit der Seele. Leonardo da Vinci ging, wie es scheint, zunächst von charakteristischer Durchdringung des Gegenstandes aus, Michelangelo zunächst von einer eigenthümlichen, einer grossartig subjectiven Auffassung, bei beiden ist die Schönheit der Form erst als ein zweites Element zu betrachten; — bei Raphael umgekehrt. Mit grösster Entschiedenheit erkennt man diese seine Eigenthümlichkeit besonders in gewissen Werken, deren Gegenstand ihm durch fremde Bestimmung gegeben und der besonderen Richtung seines Geistes vielleicht minder angemessen war; hier ist das Einzelne nicht selten anziehender als das Ganze, und es gewinnen Nebenpersonen, welche in liebenswürdigster Naturwahrheit dargestellt sind, ein grösseres Interesse für den Beschauer als der Hauptgegenstand des Bildes.

---

sowohl qualitativer als quantitativer Art: kein Meister hat eine so bedeutende Anzahl höchst vorzüglicher Werke hinterlassen, als er, dem nur ein so kurzes Leben vergönnt war, — bei keinem werden weniger missfällige Einzelheiten bemerkt, als bei ihm. Persönlich steht er demnach allerdings als der edelste und gediegenste Charakter unter den Künstlern, die uns bekannt sind, da. Aber dies darf uns nicht hindern, die glücklichen Momente Anderer ebenfalls in ihrer hohen und vollkommen selbständigen Bedeutsamkeit anzuerkennen.

Digitized by Google

Raphaels Thätigkeit ward, wie die der meisten grossen Künstler jener Zeit, nicht von einer einzigen Kunst ausgefüllt, namentlich nimmt er auch als Architekt eine bedeutende Stelle in der Kunstgeschichte ein, sowie er ebenfalls für die Erforschung der Werke des römischen Alterthums sehr Bedeutendes begonnen hat. Von einer der herrlichsten Statuen des neuern Roms*) wird ihm nicht nur der Entwurf oder das Modell, sondern neuerlich auch die Ausführung in Marmor zugeschrieben. Indess werden seine anderweitigen Kunstübungen der Art durch sein vorherrschendes Talent für die Malerei verdunkelt, und hauptsächlich in dieser Kunst sehen wir den Gang seiner Entwickelung durch besondere Gunst des Schicksals in glücklichster Weise durchgeführt. Wir wollen diesen so eigenthümlichen Entwickelungsgang in seinen bedeutendsten Einzelheiten verfolgen.

§. 172. Raphael war der Sohn des Giovanni Sanzio oder Santi von Urbino, dessen ich unter den der umbrischen Richtung verwandten Künstlern bereits gedacht habe. Er erhielt die erste künstlerische Bildung wahrscheinlich durch seinen Vater, verlor diesen aber schon in seinem eilften Jahre. Ueber die nächstfolgende Zeit sind bloss Vermuthungen vorhanden. Wahrscheinlich schon im Jahre 1495 trat Raphael in die Schule des Pietro Perugino zu Perugia und blieb mehrere Jahre in derselben (etwa bis zum zwanzigsten Jahre). Ueber die Arbeiten, die Raphael vor seinem Eintritt in die Schule des Perugino gemalt, weiss man
1. nichts Gewisses. Zu Urbino schreibt man ihm jene Madonna zu, die ursprünglich auf die Hofwand des väterlichen Hauses gemalt war und gegenwärtig in einem Zimmer desselben aufbewahrt, jetzt aber als Werk seines Vaters

*) Dem Jonas in der Capella Chigi, in S. M. del popolo. Passavants Gründe (I, 249) für die eigenhändige Ausführung durch Raphael scheinen ziemlich einleuchtend. — Ueber den Knaben auf dem Delphin, wovon sich ein Gypsabguss in der Mengs'schen Sammlung zu Dresden erhalten hat, vgl. ebenda I, 250, und Kunstbl. 1837, No. 62.

Digitized by Google

anerkannt ist; das Rundbild einer heil. Familie in der 2.
Sakristei von S. Andrea zu Urbino erscheint als fremde
Nachahmung eines der spätesten Werke Raphaels; eine 3.
Madonna in Tempera in S. Chiara zu Urbino ist von In-
gegno, sodass aus jener frühesten Zeit durchaus nichts
Sicheres übrig bleibt.

Raphaels Wirksamkeit in der Schule des Perugino
meint man zunächst in mehreren Bildern des Meisters zu
erkennen, sofern sich dieser des talentvollen Schülers zur
Beihülfe in der Ausführung seiner Arbeiten bedient habe.
Die „Auferstehung" im Vatican mag, wie wir oben erwähn- 4.
ten, fast ganz von der Hand Raphaels ausgeführt sein;
auch gehört hieher ein schönes Altargemälde, welches, 5.
früher in der Karthause zu Pavia befindlich, gegenwärtig
im Hause des Duca Melzi zu Mailand aufbewahrt wird, und
daran besonders der eine Seitenflügel, welcher den Engel
mit dem jungen Tobias darstellt, von vorzüglicher Schön-
heit ist. In der Anbetung des neugebornen Christuskindes, 6.
einem von mehrern Händen gearbeiteten perugineskeu
Schulbild im Vatican, ist wenigstens die Figur des Joseph
und vielleicht noch einiges Andere in der vordern Gruppe
von Raphael. Dagegen ist die Theilnahme des letztern an
den Fresken des Cambio zu Perugia und an der Anbetung
der Könige in Città della Pieve mehr als zweifelhaft.

Als erste selbständige Arbeiten Raphaels (um 1500) 7.
gelten jetzt die (gegenwärtig getrennten) zwei Seiten einer
Kirchenfahne in S. Trinità zu Città di Castello, welche
die Dreieinigkeit mit zwei betenden Heiligen und die
Erschaffung der Eva darstellen; sodann ein für dieselbe 8.
Stadt ausgeführtes Altarbild, den Gekreuzigten mit vier
Heiligen enthaltend, welches sich zuletzt in der Galerie
Fesch in Rom befand. Beide Werke sind durchaus in
Perugino's Art gemalt, gehen aber im geistvollen Ausdruck
schon über dieselbe hinaus, während Zeichnung und Farbe
noch den Schüler verrathen. In dem letztern Bilde ist die
unschuldsvolle Schönheit des Johannes, die tiefe heilige

Digitized by Google

Trauer der Madonna mit unbeschreiblicher Innigkeit wiedergegeben. — Ausserdem schreibt man dieser Lehrzeit Raphaels in der Werkstatt des Perugino eine Reihe verschiedener Staffeleibilder, mit grösserer oder geringerer Sicherheit, zu. Seine Arbeiten aus dieser Periode tragen den allgemeinen Stempel der umbrischen Schule, aber sie sind zugleich deren schönste Blüthen. Es hat überhaupt diese umbrische Schule in ihrer zarten, schwärmerischen Sentimentalität Etwas, das dem Wesen einer edlen Jugend zu entsprechen scheint. So lange nun ein solches Werk das Frische und Ahnungsvolle des Jünglings an sich trägt, muss es nothwendig wahr und rein erscheinen; wenn aber im späteren Mannesalter die Sentimentalität nicht zur charaktervollen Tiefe, die Ahnung nicht zur energischen Bestimmtheit und Thatkräftigkeit durchgebildet wird, so muss jene jugendliche Zartheit, — wie wir es auch an den frühergenannten Meistern der umbrischen Schule bemerkt haben, — nothwendig in Befangenheit, in Manier und Handwerk ausarten. Dieser Grundton einer edlen Männlichkeit, der freilich noch unentwickelt in den Jugendwerken Raphaels liegt, sich jedoch überall in seiner reinen und klaren Auffassungsweise ankündigt und eben das Jugendliche als ein solches, als ein für höhere Entwickelung Fähiges, bezeichnet, — dieser ist es, der seinen Werken, welche der in Rede stehenden Periode angehören, ihren eigenthümlich hohen Werth verleiht. — Unter diesen Werken mögen hier einige, deren Aechtheit mit ziemlicher Sicherheit begründet ist, angeführt werden. Zuerst einige Madonnen-
9. bilder. Zwei derselben befinden sich im Museum zu Berlin. In dem einen (um 1500 gemalt) ist die Madonna in einem Buche lesend dargestellt, und das Kind, welches einen Stieglitz in der Hand hält, auf ihrem Schoosse. Die Haltung der Mutter ist hier sehr schlicht und einfach; ihr Gesicht bildet ein schönes, reines Oval und trägt den Ausdruck stillen Friedens, jedoch nicht ohne eine gewisse innere Befangenheit. Das Kind ist nicht schön, die Formen sind

Digitized by Google

noch ungeschickt, die Haltung pretiös*). — Bedeutender 10.
ist das andre (vielleicht um zwei Jahre jüngere) Bild, wo zu den Seiten der heil. Jungfrau die Köpfe der Heiligen Franciscus und Hieronymus sichtbar werden. Das Gesicht der Maria, die sich liebevoll zum Kinde wendet, ist hier in denselben Formen, ebenso zart und mild, zugleich aber mit dem vollen Ausdrucke des tiefsten und innigsten Gefühles und ohne alle Befangenheit. Auch das Kind ist schon besser gezeichnet wie das vorige. Sehr trefflich, voll milder Frömmigkeit, sind die Köpfe der beiden Heiligen. Das Bild hat eine schöne sinnreiche Gesammtanordnung und ist ausserordentlich weich und warm gemalt. — Diesem ver- 11.
wandt, nur wiederum mannigfach vollendeter, ist ein kleines Rundbildchen der Madonna im Hause Connestabile zu Perugia (um 1503). Maria, halbe Figur, steht in einer Landschaft und liest, wobei das Kind auf ihren Armen ebenfalls mit in das Buch schaut. Hier zeigt der Kopf der Maria die freiste zarteste Entfaltung und ebenso ist bereits das Kind höchst liebenswürdig. Das Ganze ist ein Miniaturbild von unsäglich zarter, liebevoller Ausführung. — Etwas früher entstand wohl die Madonna der Gräfin 12.
Anna Alfani in Perugia; ebenfalls eines der lieblichsten Bilder dieser Art. Maria, das auf ihrem Schoos stehende Kind haltend, schlägt die Augen demuthsvoll nieder; oben schweben zwei Cherubimköpfchen.

Sodann ist vornehmlich ein grösseres Altargemälde 13.
(nicht später als 1503 gemalt) zu erwähnen, welches die Anbetung der Könige darstellt und aus dem Besitz der Familie Ancajani zu Spoleto in das Museum von Berlin übergegangen ist. Die reiche Composition dieses Bildes

*) Zwischen diese beiden Bilder hinein verlegt Passavant (II, 14) die kleinen Bilder verschiedener Altarstaffeln: eine Taufe Christi und eine Auferstehung, in der Münchner Pinakothek; eine Anbetung der Könige auf Schloss Christiansburg bei Kopenhagen: das Opfer Kain's und Abel's beim Kunsthändler Emerson in London, u. a. m.

Digitized by Google

befolgt ziemlich die allgemeinen Motive der umbrischen Schule bei Darstellungen der Art, sowie sich dieselben auch in den Stellungen der Figuren, in der Behandlung der Gewänder zeigen; aber die Köpfe tragen bereits das Gepräge eines eigenthümlichen Adels, einer grossen Reinheit und Feinheit in der Entfaltung der Formen. In der Mitte des Bildes, auf einer Decke, liegt das Kind, sehr schön und bereits in lieblichster Kindlichkeit ausgebildet. Auf der einen Seite, wo der Stall ist, kniet die demuthvolle Mutter, und neben ihr, gleichsam ihre Diener, zwei liebliche Engel; dahinter steht S. Joseph. Auf der andern Seite nahen die Könige mit reichem Gefolge, von denen der vorderste, ehrwürdig und ernst, bereits niedergekniet ist; besonders anziehend ist hier der frische jugendliche Kopf des jüngsten Königes. Oben, über den genannten Gruppen stehen noch drei anmuthige singende Engel, von Wolken getragen. Ein reicher, mit Tritonen, Nymphen und Genien gefüllter Arabeskenrand, in dessen oberen Ecken zwei Sibyllen, in den unteren zwei Heilige dargestellt sind, umschliesst das Ganze. Das Bild ist mit Leimfarben (al guazzo) auf Leinwand gemalt und hat leider durch Feuchtigkeit sehr gelitten, so dass nicht nur überhaupt die Farben sehr verblichen, sondern auch in einigen Theilen, wo sie weniger durch den Leim gebunden waren, ganz abgefallen sind. An diesen Stellen liegt gegenwärtig die geistreiche Unterzeichnung
14. zum Vorschein*). — Das schon erwähnte perugineske Bild

*) Dr. Waagen: „Ueber das Gemälde Raphaels aus dem Hause Ancajani," in der Zeitschrift: „Museum, Blätter für bildende Kunst, 1834, No. 18, f. — Es sind neuerlich Zweifel rege geworden, ob das Bild durchhin Raphaels Werk sei. Dass die Composition der Schule überhaupt angehört, ist unzweifelhaft und wird durch das Bild im Vatican, sowie durch andere Schulbilder desselben Inhalts, z. B. das in einzelnen Motiven ähnliche des Pinturicchio im Berliner Museum bestätigt; nur ist sie hier schöner und ruhiger auseinandergehalten, als in den übrigen Wiederholungen. Sieht man aber auch hiervon ab, und macht man die sehr conventionelle Gewandung als Gegengrund

Digitized by Google

im Vatican (S. 559) ist dem eben besprochenen sehr ähnlich, nur dass hier auf der einen Seite des Bildes Maria, auf der andern Joseph knien, im Mittelgrunde die Hirten und im Hintergrunde die Könige zur Verehrung herbeikommen. Ausser Raphaels Hand glaubt man u. a. in einigen Partien die des Spagna zu erkennen.

15. Ein andres bedeutendes Bild dieser Zeit, welches wiederum das Fortschreiten des jungen Künstlers erkennen lässt, ist die Krönung der Maria, im Jahre 1503 für die Kirche S. Francesco zu Perugia gemalt, gegenwärtig in der Galerie des Vaticans zu Rom. Oben, auf Wolken, Christus und Maria, von musicirenden Engeln umgeben; unten die Jünger, um das leere Grab stehend. In dem unteren Theile des Bildes zeigt sich das deutliche Bestreben, den Figuren mehr Schwung, Bewegung und enthusiastischen Ausdruck zu geben, als dies früher in der Schule gebräuchlich war, ein Bestreben, welches hier allerdings zwar einzelnes Schöne (wie z. B. die wunderherrlichen Köpfe dreier aufwärts blickenden Jünger), jedoch auch — bei der noch nicht freien Herrschaft über die künstlerischen Darstellungsmittel — manches Verfehlte und Manierirte hervorgebracht hat. Auch der Christus ist, was den Ausdruck des Gesichtes anbetrifft, missrathen; dagegen die Maria in Kopf, Gestalt und Geberde sehr schön und fromm. Die Predella war mit zierlich miniaturartigen Darstellungen der Verkündigung, Anbetung der Könige und Darstellung im Tempel geschmückt; diese Bilder befinden sich in derselben Galerie*).

16. In diese Zeit gehört auch Raphaels Theilnahme an den Arbeiten des Pinturicchio in der Libreria des sieneser Domes. Doch scheint sich dieselbe bloss auf einige Ent-

---

geltend, so müssten doch immer die überaus schönen und geistvollen Köpfe Raphaels Werk bleiben, indem sie weder der Meister noch irgend ein anderer Schulgenosse so hätte schaffen können.

*) Andere kleinere Arbeiten dieser Zeit s. bei Passavant, I, S. 69 u. f., und II, S. 25 u. f.

Digitized by Google

würfe beschränkt zu haben, wie man noch ein Paar schöne Zeichnungen von seiner Hand zu den ausgeführten Compositionen besitzt, (die eine in der Galerie der Uffizien zu Florenz, die andre im Hause Baldeschi zu Perugia). Diese stehen den Wandgemälden der Libreria in Bezug auf die Feinheit des Gefühles, Anmuth und freie Naivetät beträchtlich voran, so dass Raphael an der Ausführung in Farben bestimmt keinen Theil gehabt haben kann.

Nach diesen Arbeiten scheint Raphael die Schule des Perugino verlassen zu haben und selbständig aufgetreten zu sein. Zunächst sind hier einige Gemälde anzuführen, die er bei einem zweiten Aufenthalt in dem benachbarten Città di Castello und dann in Urbino gemalt hat. Sie tragen zwar ebenfalls noch den vollkommenen Stempel der umbrischen Schule, doch wird in ihnen bereits ein freieres Regen des eignen Geistes, ein Streben nach einer bestimmteren Individualisirung bemerkbar. Das vorzüglichste unter
17. diesen, das schönste aus Raphaels erster Entwickelungsperiode, ist die Vermählung der Maria (lo Sposalizio), mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1504 bezeichnet, gegenwärtig in der Galerie der Brera zu Mailand befindlich. Es ist eine Darstellung von einfach schöner Anordnung: Maria und Joseph in der Mitte einander gegenüberstehend, der Hohepriester zwischen ihnen der beider Hände leitet, indem Joseph im Begriff ist, den Ring an die Hand der Braut zu stecken. Zur Seite der Maria die Schaar der Tempeljungfrauen; zur Seite des Joseph die Schaar der Freier, welche ihre dürren Stäbe zerbrechen. (Der Stab, den Joseph in der Hand trägt, ist zur Lilie erblüht, und hat ihn solchergestalt, der Legende zufolge, unter den Freiern auserwählt). Im Hintergrunde das hohe, säulengeschmückte Gebäude des Tempels. Die Gestalten sind, bei dem mannigfach Steifen und Befangenen der alten Schule, doch edel und würdig, die Gesichter voll süsser Schönheit und jener zarten schwärmerischen Wehmuth, die der Darstellung dieses Gegenstandes einen eigenthümlichen

Digitized by Google

Reiz verleiht, während sie bei andern, mehr bewegten Darstellungen störend wirkt. — In Urbino malte Raphael im 18.
Jahre 1504 einen „Christus am Oelberg", jetzt im Besitz des Fürsten Gabrielli zu Rom, ein Bild von feinster Ausführung und edler Composition. Merkwürdig ist hier die innere Befangenheit des Künstlers in dem Anschauungskreise seiner Schule: Judas und die Schaar der Häscher sind ebenfalls liebliche und würdige Gestalten geworden und scheinen nichts weniger als Verrath und Gewaltthat im Schilde zu führen. — Auch die zwei zierlichen Ritterbild- 19.
chen im Louvre, S. Georg und S. Michael, scheinen in dieser Zeit für den Herzog von Urbino gemalt zu sein. Georg, eine edle, schlanke Gestalt auf weissem Pferde, greift den Drachen, den er schon mit der Lanze durchbohrt hat, mit dem Schwerte an; in der Landschaft des Hintergrundes sieht man die befreite Prinzessin. — Der jugendlich schöne, gepanzerte Erzengel Michael auf den Hals des Drachen tretend, haut mit dem Schwerte nach demselben; in der nächtlichen Landschaft Ungethüme aller Art, verdammte Seelen von Teufeln gequält, und eine brennende Stadt, nach dem VIII. und XXIII. Gesang von Dante's Hölle. Die Ausführung beider Bildchen ist höchst sorgfältig und dabei leicht und kühn; das des Georg hat leider sehr gelitten und ist bedeutend übermalt. — Noch in das 20.
vorhergehende Jahr wird der „Traum des Ritters" verlegt, ein Miniaturbild im Besitz der Lady Sykes in London. Einem schlafenden geharnischten Jüngling unter einem Lorbeerbaum erscheinen zwei Frauen; die Eine, im Purpurkleid, hält ihm ein Buch und ein Schwert vor, die Andere, reich geschmückt, reicht ihm Blumen als Sinnbild der Lebensfreuden. Es scheint eine der schönsten Allegorien im Sinne des Giorgione.

§. 173. Im Herbste des Jahres 1504 ging Raphael nach Florenz*). Es war jene Zeit, in welcher die tosca-

*) Dass im Sommer 1505 auch Perugino für einige Zeit in Florenz

Digitized by Google

nische Kunst gerade in ihrer schönsten Entfaltung stand, und die bedeutendsten Künstler dort mit einander um den Preis rangen. Neue Vorbilder traten dem strebenden Geiste des Jünglings entgegen und bezeichneten ihm den Weg, auf dem er zur Meisterschaft gelangen sollte. Hier hebt sich eine neue Epoche seiner Entwickelung an; hier beginnen die Jahre der Befreiung aus den einschränkenden Manieren, in welchen die Schule des Perugino sich bewegte; die Jahre, in welchen der Jüngling zu selbständiger Männlichkeit heranreifte und eine schöne, freie Entfaltung der Formen sich zu eigen machte. Sind Raphaels frühere Arbeiten der Ausdruck einer eignen milden Seelenstimmung, so trägt der grössere Theil derer, welche nun zunächst folgen, mehr und mehr das Gepräge einer unbefangenen, heiteren Auffassung des Lebens. (Einwirkung der Cartons von Leonardo und Michelangelo S. 508 und 526. Ueber Raphaels Verhältniss zu Fra Bartolommeo S. 543, zu Ridolfo Ghirlandajo S. 552.)

1. In dieser Zeit soll die berühmte Madonna del Granduca entstanden sein, welche gewöhnlich in der Galerie des Palastes Pitti aufgestellt, aber ein hochverehrtes Privateigenthum der grossherzoglichen Familie ist. Maria hält das nackte Kind still auf dem Arme und blickt in tiefem Sinnen nieder. Bei einer, z. B. im Nackten, nur flüchtigen und überhaupt sehr einfachen Ausführung besitzt dieses Bild vor allen frühern Madonnen Raphaels jenen bannenden Zauber, welchen nur das Innewerden eines grossen geistigen Geheimnisses hervorbringt; man fühlt, dass kein früherer Maler so viel freie, übersinnliche Schönheit mit einem so tief ahnungsvollen Ausdruck zu verbinden im Stande war. Es ist die letzte und höchste Verklärung, deren Perugino's Typus fähig ist. — Auch die Madonna

---

war, beweist eine Urkunde bei Gaye, Cartegg. II, S. 68. Auch Leonardo muss nach den Rechnungen S. 79 u. f. zu schliessen, mindestens bis in den Sommer 1505 in Florenz gewesen sein, Michelangelo ebenfalls.

Digitized by Google

beim Herzog von Terra nuova in Neapel scheint aus dieser Zeit zu stammen; Maria in einer Felslandschaft sitzend hält auf dem Schoosse das Christuskind, welches mit dem kleinen Johannes ein Spruchband hält; ein dritter Knabe, lieblich aufschauend nach dem Christuskinde, lehnt an ihrem Knie.

Doch kann Raphaels erster Besuch in Florenz nur von kurzer Dauer gewesen sein*). Bereits im folgenden

---

*) Hier müsste das im October 1845 aus der Vergessenheit hervorgezogene Abendmahl im ehemaligen Nonnenkloster S. Onofrio zu Florenz (Via Faenza, No. 4771) erwähnt werden, wenn ich mich bis jetzt entschliessen könnte, darin ein unzweifelhaftes Werk Raphaels zu erblicken. Es haben sich in der Frage über die Echtheit dieses Werkes schon so viele achtbare Autoritäten für und gegen vernehmen lassen, dass ich es am liebsten bei einem blossen Referat bewenden liesse; allein die Ansicht über den ganzen Entwickelungsgang Raphaels hängt zu sehr davon ab, als dass ich das eigene Urtheil über dieses jedenfalls sehr werthvolle Frescogemälde zurückhalten dürfte.

Das Bild wirkt beim ersten Anblick etwa wie ein Pinturicchio, oder ungefähr als eine nicht rein florentinische, sondern aus florentinischen und perugineskeu Einflüssen gemischte Production. Für Raphaels Werk jedoch wird es ein unvorbereiteter Beschauer nicht leicht erkennen wollen. Nicht nur weichen die etwas breiten Köpfe von dem Typus seiner Krönung Mariä, seines Sposalizio, eines Frescobildes von S. Severo beträchtlich ab, nicht nur steht die sehr feste und geübte Praxis in diesem Abendmahl der noch immer zaghaften frühraphaelischen (z. B. in dem Fresco von S. Severo) geradezu entgegen, — sondern auch die Composition spricht eher gegen als für Raphael. Es ist psychologisch unwahrscheinlich, dass Er, unter dem Eindruck der gewaltigsten Werke Leonardo's (und vielleicht auch Michelangelo's), in einem Augenblick der stärksten künstlerischen Gährung seines Innern, sich so gutwillig in die althergebrachte, noch von den Ghirlandaj aufgenommene Compositionsweise des betreffenden Gegenstandes ergeben habe, zumal da von Leonardo's schon damals weltberühmtem Abendmahl wenigstens Skizzen oder Nachrichten zu ihm gedrungen sein mussten. Die Inschrift am obern Saum des Kleides des heiligen Thomas, selbst wenn man die (immerhin sehr streitige!) Lesart R(a)PH(ael) VR(binas) MDetV zugiebt, beweist noch nicht für das

Digitized by Google

Jahre finden wir ihn mit mehreren grossen Arbeiten in Perugia beschäftigt, die zugleich auch nur erst die allgemeine Einwirkung der florentinischen Kunst — in Bezug auf Reinigung, Fülle und klarere Entfaltung der Form — mit Beibehaltung mannigfacher Motive der peruginischen Schule erkennen lassen.

Zunächst ist hier das wahrscheinlich schon früher begonnene, aber jetzt erst vollendete Gemälde anzuführen,
3. welches Raphael für das Nonnenkloster S. Antonio di Padua zu Perugia verfertigte und welches sich gegenwärtig, nachdem es einige Zeit im Besitz des Hauses Colonna zu Rom gewesen war, im königl. Schloss zu Neapel befindet. Es stellt Maria mit dem Kinde auf einem Throne von schwerer Architektur und mit einem Baldachin geschmückt, vor. Auf den Stufen des Thrones steht anbe-

---

ganze Bild, sondern nur für den betreffenden, allerdings ausserordentlich schönen Kopf. Raphael hat sich in andern Fällen, z. B. bei der Kirchenfahne von Cittá di Castello, bei der belle Jardinière, nicht gescheut, seinen Namen im Gewande der Hauptfigur anzubringen, selbst wenn es Gottvater war. — Aber auch äussere Gründe machen Raphaels Urheberschaft fast undenkbar. Florenz war im Jahre 1505 überreich an einheimischen Kräften, zum Theil ersten Ranges, welche selbst die namhaftesten Ausländer nur sehr schwer aufkommen liessen, geschweige denn einen — wenigstens in diesen Kreisen — noch ganz unbekannten Jüngling. Ueberdiess wandte Raphael die wenigen Monate seines ersten Aufenthaltes zu Florenz gewiss auf andere Dinge als auf eine so umfangreiche eigene Unternehmung, welche ihn ausschliesslich hätte in Anspruch nehmen müssen; eine neue Welt von Kunstwerken, von den Fresken Masaccio's bis auf die jüngsten und herrlichsten Schöpfungen der Zeitgenossen, lag damals plötzlich vor ihm offen, und wenn wir von irgend einer Epoche seines Lebens annehmen dürfen, dass sie wesentlich eine aufnehmende, innerlich verarbeitende gewesen, so ist es diese.

Inzwischen kann die Kunstgeschichte bei der noch immer dauernden Erörterung hierüber nur gewinnen. Einem wahrhaft abschliessenden Ergebniss, welches es auch sei, wird sich Jedermann gerne fügen. — B.

Digitized by Google

tend der kleine Johannes vor dem segnenden Christuskinde (das auf Begehren der Klosterschwestern mit einem Hemdchen angethan ist); Maria zieht ihn in sanfter Berührung näher. Zu den Seiten die Heiligen Petrus und Katharina, Paulus und Dorothea. In der Lünette über dem Bilde sieht man Gottvater, halbe Figur, und zwei anbetende Engel zu seinen Seiten. Die Gewandung hat hier bereits, besonders in den kräftigen Gestalten der Apostel, etwas mehr Freies und Breites, die Köpfe der Männer sind in schöner Würde gehalten, die Weiber überaus zart und innig (besonders die heil. Katharina von hoher Anmuth), die beiden Kinder voll lieblichster Naivetät. — Die kleinen Darstellungen der Predella sind gegenwärtig zerstreut: Christus am Oelberg bei Hrn. S. Rogers in London, die Kreuztragung bei Hrn. Miles in Leight Court (bei Bristol), der Leichnam Christi von den Seinigen betrauert, bei Hrn. Whyte in Barron Hill (Derbyshire).

Zwei andre Gemälde sind mit dem Datum des Jahres 1505 bezeichnet. Das eine derselben ist eine Altartafel, 4. für die Servitenkirche zu Perugia gemalt, gegenwärtig zu Blenheim (dem Landsitze des Herzogs von Marlborough) in England: Maria mit dem Kinde auf dem Throne, Johannes der Täufer und der heilige Nicolaus von Bari zu ihren Seiten; ein Bild von ausserordentlicher Schönheit und Würde. Neben der schwärmerischen Gefühlsinnigkeit der Schule von Perugia offenbart sich hier schon das Bestreben, durch gründliche Studien eine grössere Freiheit und Naturwahrheit zu erreichen. Das Mittelbild der Predella, die Predigt Johannis des Täufers darstellend, befindet sich zu Bowood (dem Landsitze des Marquis von Lansdowne). — (Auch die kleine sog. Pietà des Grafen Tosi in Brescia, 5. den Auferstandenen mit der Dornenkrone, in segnender Geberde darstellend, scheint dem Jahre 1505 anzugehören. Das Bild ist von herrlicher Ausführung und wohlerhalten.)

Nun folgt ein Frescogemälde von nicht unbedeutender 6. Dimension, in der Lünette einer Kapelle im Kloster S. Se-

Digitized by Google

vero zu Perugia. In der Mitte ist hier Christus, über ihm die Taube des heil. Geistes, zu seinen Seiten zwei Jünglingsengel dargestellt; über dieser Gruppe Gott-Vater mit zwei Engelknaben, (doch ist dieser Theil des Bildes sehr beschädigt); auf jeder Seite der Mittelgruppe, etwas tiefer, drei sitzende Heilige. Es ist eine ungemein grossartige Composition, die, wie sie auf der einen Seite an das verdorbene Frescobild Fra Bartolommeo's in S. Maria Nuova zu Florenz und ältere Beispiele erinnert, so zugleich auch als das Vorbild zu der Glorie in Raphaels berühmter Disputa im Vatican betrachtet werden muss. Die Heiligen sind höchst würdig, Christus sehr schön und mild, und die Engel, wenigstens der zur Linken des Erlösers, der die Hände vor der Brust faltet, überaus hold und anmuthvoll. Die Gewandung ist, wenn auch noch streng, so doch sehr trefflich, in grossen Linien und Massen, ausgeführt. Leider hat das Bild, auch mit Ausnahme der obersten verdorbenen Gruppe, mannigfach gelitten. — Unter demselben befindet sich eine Nische und zu den Seiten derselben je drei Heilige, welche nach Raphaels Tode im Jahre 1521 von Perugino gemalt sind und den überlebenden Meister in betrübender Schwäche zeigen.

§. 174. Nach Vollendung dieser Arbeiten scheint Raphael unverzüglich nach Florenz zurückgekehrt zu sein, woselbst er sich, mit Ausnahme einiger Besuche in Bologna, Urbino und Perugia, bis in die Mitte des Jahres 1508 aufhielt. Die früheren Gemälde, welche Raphael in diesen Jahren seines Aufenthalts zu Florenz ausgeführt hat, bewahren wie zu erwarten steht, in Auffassung und Darstellung ebenfalls noch manche Nachklänge der peruginischen Schule; die späteren entsprechen im Wesentlichen der allgemeinen Richtung der Florentiner dieser Zeit.

1. Zu jenen gehört, als eins der frühsten (1506) die heilige Familie mit der Fächerpalme, im Besitz des Lord Francis Egerton zu London (in der sog. Bridgewater-Galerie). Es ist ein Rundbild: Maria sitzt unter einer

Digitized by Google

Fächerpalme und hält das Christuskind auf ihrem Schoosse, dem der heil. Joseph knieend Blumen überreicht. Doch ist letzterer entweder von einer andern, unbedeutenden Hand gemalt oder ganz und gar übergangen. Das Bild ist überhaupt in schlechtem Zustande.

An dieses Bild dürfte sich zunächst die „Jungfrau 2.
im Grünen", in der k. k. Sammlung zu Wien, anschliessen. Hier ist Maria in einer anmuthigen Landschaft dargestellt, das Christkind vor ihr stehend, welches sie mit beiden Händen unterstützt, der kleine Johannes zur Seite knieend, der dem Gespielen ein Rohrkreuz überreicht und zu dem sie sich liebevoll umwendet. Ein Bild von zarter Anmuth und Lieblichkeit, welches mehr als irgend ein anderes im Ausdruck der Köpfe, in der Körperbildung der Kinder, selbst im Faltenwurf und in dem tiefen, bräunlichen Tone der Landschaft den Einfluss Leonardo's zeigt. — Verwandt mit dieser Composition sind zwei andre Bilder. Das eine ist die Madonna del Cardellino in der Tri- 3.
bune der Uffizien zu Florenz. Hier überreicht der kleine Johannes dem Christkinde einen Stieglitz, (daher der Name des Bildes). Gestalt und Gesicht der Maria sind hier von der reinsten Schönheit, ihr ganzes Wesen ist der Ausdruck eines beseligenden Friedens. Auch Johannes ist ungemein zart; bei dem Christkinde jedoch überstieg die Aufgabe, welche sich der Künstler gesetzt hatte, göttlichen Ernst und Hoheit im Kinde darzustellen, noch seine Kräfte, und die Figur wie der Ausdruck des Gesichtes sind noch steif und etwas pretiös. — Das dritte dieser Bilder ist die 4.
sogenannte schöne Gärtnerin (la belle jardinière), bez. 1507, im Museum von Paris. Dies Bild gehört der späteren Zeit von Raphaels Aufenthalt in Florenz an, und wenn es eine ziemlich ähnliche Composition, wie die beiden obengenannten, darstellt, so ist hier doch alles Ungenügende und Beengende verschwunden. Es ist ein Bild der freundlichsten Heiterkeit, der liebevollsten Anmuth und Unschuld; zwischen blühenden Kräutern, wie in einem Garten (daher

Digitized by Google

wohl der Name) sitzt hier Maria; Christus steht vor ihren Knieen und Johannes kniet in kindlicher Hingebung zur Seite. Leider hat das Gemälde ungemein gelitten und ist stark übermalt. — Eine alte Copie, welche in letzter Zeit öfter den Besitzer gewechselt hat, wird mit Unrecht für das Original ausgegeben, und ist wahrscheinlich das Werk eines Niederländers.

Interessant ist es, den Entwickelungsgang Raphaels in den kleineren Bildern, welche er in Florenz gemalt, — halben Figuren der Madonna mit dem Kinde auf dem Arm, zu beobachten. Auch hier beginnt deren Reihenfolge mit Bildern, welche den Ausdruck des zartesten innigsten Gefühles tragen, und schliesst mit solchen, in denen mehr
5. freie Heiterkeit und Lebenslust vorherrscht. Den Anfang dieser Reihe macht die Madonna aus dem Hause Tempi (zu Florenz), in der Pinakothek zu München. In diesem Bilde drückt Maria das Kind, welches sich an sie schmiegt, mit zarter Innigkeit an sich und scheint ihm leise Worte der Liebe zuzuflüstern. — In diesem Bilde ist Maria stehend dargestellt, in den drei folgenden sitzend, indem das Christkind, aus dem Bilde hinausblickend, auf ihrem Schoosse sitzt und den Busenbesatz ihres Kleides
6. fasst. Das schüchternste dieser Art ist ein kleines Bildchen, welches sich (aus der Galerie Orleans stammend) vor einigen Jahren bei dem Kunsthändler Neuwenhuys zu London befand und vielleicht noch im Handel ist. — Reizend und zur edelsten Harmonie entwickelt sind diese Motive kindlicher Lust und mütterlicher Zartheit in dem leicht, aber
7. ungemein geistreich gearbeiteten Bilde aus dem Hause Colonna (zu Rom), jetzt im Museum zu Berlin. — Das dritte, im Besitz des Grafen Cowper zu Pansanger in England, mit der Jahrzahl 1508 bezeichnet, grenzt dagegen in dem kecken, knabenhaften Ausdrucke des Kindes an Manier, wenngleich auch hier das Antlitz der Madonna von
8. grosser Lieblichkeit ist. — Auch die schöne Composition der Madonna mit der Nelke, deren Original verschol-

Digitized by Google

len ist, gehört wohl in diese spätere florentinische Zeit: Maria hält auf ihrem Schooss das lebhaft bewegte Christuskind und reicht ihm eine Nelke dar, nach der es freudig greift; hinten sieht man durch ein Fenster ins Freie. Ein Schulbild dieses Inhaltes besass Cav. Camuccini, eine höchst vorzügliche, wie es scheint freie, Wiederholung, wahrscheinlich von der Hand Sassoferrato's, befindet sich in der Sammlung des Hrn. B. Mäglin in Basel.

Eine grössere Darstellung der heiligen Familie, 9. etwa aus der mittleren Zeit von Raphaels florentinischer Periode, befindet sich in der Pinakothek von München. In der Composition dieses Bildes tritt dem Beschauer das besondere Studium einer künstlichen Gruppirung entgegen. Maria, in knieend sitzender Stellung auf der einen Seite des Bildes, vornübergewandt, vor ihr das Christkind; auf der andern Seite Elisabeth, in ähnlicher Stellung, vor ihr der kleine Johannes. Hinter den Frauen Joseph, stehend und die Gruppe in strenger Pyramidenform schliessend. Obgleich indess diese Absichtlichkeit der Composition*) dem Ganzen etwas Befangenes giebt und auch Andres noch den minder vollendeten Künstler erkennen lässt, so entwickelt sich doch auch hier wiederum eine Fülle schöner Einzelheiten, und ist durch das Spiel der Kinder, denen die Aeltern in verschiedener Weise zuschauen, die An-

*) Als oben in den Wolken noch die sechs Engelköpfe sichtbar waren, mochte dieselbe weniger auffallen. (Eine noch in der Düsseldorfer Galerie vorgenommene sog. Restauration hat jene Köpfe verschwinden machen). — Im Palast Corsini zu Rom befindet sich eine heil. Familie welche dem Fra Bartolommeo zugeschrieben wird und fast genau dieselbe Composition, nur ohne die heil. Anna wiederholt, sodass die in dem Münchner Bilde so fest geschlossene Gruppe auf unangenehme Weise auseinander fällt. Ohne Zweifel liegt hier die Priorität der Composition auf der Seite Raphaels, und ich möchte gerne glauben, dass das Bild im Palast Corsini, schon wegen seiner etwas manierirten Ausführung, nicht von Bartolommeo selbst, sondern von einem seiner Schüler dem raphaelischen nachgeahmt sei. — B.

Digitized by Google

ordnung wenigstens innerlich in ansprechender Weise motivirt.

10. Eine andre heilige Familie, halbe Figuren, die sich in der Galerie der Eremitage zu Petersburg befindet, scheint noch etwas früher entstanden zu sein. Wenigstens wird in dem Kopf des heil. Joseph, der auf das Kind niederblickt, ein gewisses naturalistisches Bestreben sichtbar, wie nicht mehr in Raphaels späteren Werken und wie es wohl dem Einflusse des ihm befreundeten Fra Bartolommeo
11. zugeschrieben werden dürfte. — Im Oratorium des Escurial findet sich eine Madonna, welche nach einem Motiv Leonardo's das auf einem Lamme sitzende Kind hält, während Joseph auf seinen Stab gestützt zuschaut. Das Bild ist bloss untermalt und wahrscheinlich eines von denjenigen, welche Raphael bei seiner Abreise nach Rom unvollendet zurückliess.

12. Eins der vorzüglichsten Gemälde aus der späteren florentinischen Zeit Raphaels (etwa 1507) ist die heilige Catharina, im Besitz des Hrn. Beckford zu Bath in England, früher in der Galerie Aldobrandini zu Rom. Die Heilige steht in halber Figur vor dem Beschauer, auf das Rad gelehnt, und blickt in himmlischer Begeisterung dem niederstrahlenden Lichte entgegen. Nur wenigen der grössten Meister ist es geglückt, diese Stimmung so wahr, lebendig und entzückend darzustellen.

Ausser diesen sämmtlichen, mehr für die häusliche Andacht bestimmten Bildern fertigte Raphael zu Florenz noch zwei grössere Altartafeln. Die eine derselben ist die
13. Madonna von Pescia (Mad. del baldacchino), in der Galerie des Palastes Pitti zu Florenz. Maria mit dem Kinde auf dem Throne, die Heiligen Petrus und Bruno, Antonius und Augustin auf dessen Seiten; zwei Engelknaben, die einen Pergamentstreifen mit Noten in den Händen halten, zu den Füssen des Thrones; über demselben ein Baldachin, dessen Vorhänge von zwei fliegenden Engeln in die Höhe gehalten werden. Das Bild ist nicht ohne

Digitized by Google

eine gewisse kirchliche Grossartigkeit, vorzüglich in den Gewändern der Heiligen (namentlich ist der heil. Bruno grandios), im Uebrigen jedoch zeigt sich auch hier jene naturalistische Richtung der Florentiner vorherrschend, und die Köpfe sind zumeist ohne Adel und innere Würde. In der Carnation erinnert das Bild beträchtlich an Fra Bartolommeo. Uebrigens liess Raphael dasselbe unvollendet in Florenz zurück, und in dieser Gestalt, nur durch starke Restaurationen mit einem Anschein von Vollendung versehen, ist es noch jetzt vorhanden.

Das zweite Altarbild ist die Grablegung Christi, 14.
welche Raphael im Jahre 1507 für die Kirche S. Francesco zu Perugia malte, gegenwärtig in der Galerie Borghese zu Rom. Das Bild zerfällt in zwei Gruppen. Zur Linken, drei Viertheile des Ganzen einnehmend, der Leichnam des Heilandes, der von zwei Männern in mächtiger Anstrengung zum Grabe getragen wird. Neben dem Leichnam Magdalena, Petrus und Johannes, in verschiedenartig sich äussernder Theilnahme. Zur Rechten Maria, die, von den Frauen unterstützt, in Ohnmacht sinkt. Dies Bild ist unter Raphaels Compositionen die erste, in welcher ein historischer Moment in vollständiger dramatischer Entwickelung vorgestellt ist; aber die Aufgabe überstieg, in dieser Beziehung, noch die Kräfte des jungen Meisters. Die Composition ist unruhig, ohne eine grossartige Totalwirkung und die Bewegungen sind mehrfach übertrieben. Auch das Pathos, das in einzelnen Köpfen mächtig hervortritt, erscheint nicht in allen als der unmittelbare Erguss des Gefühles. Von wunderbarer Schönheit aber ist der Körper des Heilandes; hier ist ein Adel, ein Ebenmaass der Form, der Ausdruck eines erhabenen Schmerzes in dem zurückgesunkenen Haupte, wie sie nur des grössten Meisterwerkes würdig sein können. Die technische Ausführung des Bildes ist schön, aber streng. — Die Lunette, in einem Viereckfelde Gott-Vater 15.
mit aufgehobenen Händen zwischen Engeln darstellend, krönt jetzt ein Altarbild des Orazio Alfani (Christi Ge-

Digitized by Google

16. burt) in der Kirche S. Francesco zu Perugia. — Die Darstellungen der Predella befinden sich in der Galerie des Vatikans. Es sind grau in grau gemalte Bildchen mit den Gestalten der Hoffnung, der Liebe und des Glaubens in kreisrunden Medaillons und Genien zu deren Seiten. Es sind überaus anmuthige und liebenswürdige Compositionen, geistreich und leicht ausgeführt.

17. Ein drittes grösseres Altarbild, aus dem Dom von Pisa stammend, befand sich vor einigen Jahren in der Solly'schen Sammlung zu London*). Es ist eine Himmelfahrt Mariä; unten um das Grab theils knieend theils stehend Johannes, Philippus, Paulus und Franciscus. Die Composition gehört sicher der florentinischen Epoche Raphaels an, von der Ausführung dagegen wahrscheinlich bloss Johannes, Franciscus und die Köpfe der Cherubim; das Uebrige möchte wohl von Ridolfo Ghirlandajo vollendet sein.

18. Schon im Jahre 1506 malte Raphael für den Herzog von Urbino wiederum einen heil. Georg, welcher mannigfach an das frühere Bildchen erinnert; nur dass hier der Drache schon von der Lanze die tödtliche Wunde empfängt, und die Königstochter nicht entflieht, sondern auf den Knien liegt. Gegenwärtig hängt das Bild als Votivtafel mit brennender Lampe bei dem grossen Portrait des Kaisers Alexander in der Eremitage zu St. Petersburg.

Auch die frühste mythologische Darstellung Raphaels, zu welcher ihn wahrscheinlich die berühmte antike Gruppe in der Libreria des Domes von Siena begeistert hatte,

19. entstand um diese Zeit: das kleine Bild der drei Grazien, zuletzt in der Sammlung von Lord Dudley in London**). Die süsse Holdseligkeit des noch immer etwas perugineskeu Ausdruckes verbindet sich hier auf reizende Weise mit

*) Vgl. Waagen, England, II, S. 3.

**) Wo Waagen (England II, 204) dasselbe im Jahre 1835 indess nicht mehr vorfand.

Digitized by Google

einer sehr edeln und reichen Behandlung des Nackten, und mit der einfach schönsten Gruppirung; die drei Gestalten in freier Landschaft stehend, legen jede die eine Hand auf die Schulter der Andern, und halten in der andern Hand eine goldene Kugel.

Endlich einige Bildnisse. Raphaels eigenes Portrait 20.
in der Sammlung eigenhändiger Künstlerbildnisse in den Uffizien zu Florenz, jenes schöne, schlichte und milde Bild, in welchem man gern den Spiegel des Seelenlebens seiner früheren Werke wiedererkennt. — Die Portraits des 21.
Angelo Doni, eines kunstliebenden Florentiners, und seiner Gattin, im Palaste Pitti zu Florenz, zwei in liebenswürdiger Naivetät aufgefasste, in der Ausführung aber noch ziemlich harte und kalte Brustbilder. Diese beiden Bilder, lange verschollen, traten erst kürzlich wieder ans Licht; bis dahin hatte ein treffliches und jedenfalls Raphaels wür- 22.
diges Frauenportrait in der Tribune der Uffizien zu Florenz den Namen der Maddalena Doni geführt. — Die Brust- 23.
bilder zweier Mönche in der Sammlung der florentinischen Akademie: zwei Profilköpfe, die äusserst schön, tüchtig, streng und voll Gefühl gemalt sind. — Das Por- 24.
trait eines jungen Mannes aus dem Hause Riccio, jetzt in der Münchner Pinakothek (577), gilt ebenfalls für Raphaels Werk, und zwar, der mehr perugineskeu Darstellungsweise wegen, für ein dem frühern florentinischen Aufenthalt angehörendes. Den Hintergrund bildet hier eine architektonische Perspective.

Die Stanzen des Vaticans zu Rom.

§. 175. Etwa in der Mitte des Jahres 1508, in seinem 25sten Lebensjahre, ward Raphael an den Hof des Papstes Julius II. nach Rom berufen, um die Prunkgemächer der päpstlichen Wohnung im Vatican mit den Arbeiten seiner Hand auszuschmücken. In diesen Gemächern und Sälen war durch frühere Meister Manches begonnen worden, was

Digitized by Google

jetzt, um dem grösseren Künstler freien Raum zu schaffen, wiederum vernichtet wurde. Nur einiges Wenige von den Arbeiten des Sodoma (von dem ich später sprechen werde), und des Perugino blieb erhalten. Mit diesen Arbeiten beginnt Raphaels dritte Entwickelungsperiode, diejenige, in welcher er sich zur höchsten Vollendung emporschwang. Grossartige Aufgaben, wie sie ihm früher nicht zu Theil geworden, machten ihn jetzt seiner Kräfte vollständig bewusst; die Nähe Michelangelo's, der gleichzeitig die Malereien in der sixtinischen Kapelle begann, reizte ihn zum edelsten Wetteifer; die Welt des klassischen Alterthumes, die in Rom offener denn irgendwo zu Tage lag, gab seinem Sinne die edelste Richtung. — Die ausgedehnten und mannigfaltigen Werke, mit denen Raphael in Rom beschäftigt wurde, nöthigten ihn zugleich, eine grosse Menge anderer Künstler um sich zu versammeln, welche unter seiner Leitung an jenen Arbeiten Theil nahmen und sich den Styl des Meisters anzueignen strebten.

Die päpstliche Macht hatte zu jener Zeit, kurz vorher ehe die deutsche Reformation ihr kämpfend entgegentrat, ihren höchsten Gipfel erreicht; sie hatte eine Ausdehnung des Landgebietes, der kriegerischen Schutzmittel gewonnen, wie früher nie; ihr geistiger Einfluss auf die Völker der Christenheit war unberechenbar. Diese Macht zu verherrlichen, Rom als den Mittelpunkt geistiger Bildung darzustellen, waren die Gemälde Raphaels im Vatican bestimmt. Sie füllen die Wände und Decken in drei Zimmern und einem grösseren Saale, welche gegenwärtig den Namen der Raphaelischen Stanzen führen. Als Belohnung erhielt Raphael für jedes der grossen Wandgemälde 1200 Goldscudi, d. h. etwa 2000 Piaster. — Die Malereien sind sämmtlich al fresco ausgeführt. Die an den gewölbten Decken jener drei Zimmer sind verschieden angeordnet; an den Wänden derselben ist auf jeder Seite ein grosses Gemälde, unter dem Halbkreisbogen des Gewölbes; darunter grau in grau gemalte Sockelbilder, welche Anspielungen auf die Gegen-

Digitized by Google

stände der Hauptbilder enthalten, sowie sich diese auf die zunächst stehenden Malereien des Gewölbes beziehen. Je zwei Wände eines jeden Zimmers sind durch Fenster unterbrochen, was dem Künstler zu einer sehr eigenthümlichen Anordnung der darauf befindlichen Gemälde Anlass gegeben hat. In dem grösseren Saale ist eine andre Anordnung der Bilder befolgt. — In späterer Zeit, als die Päpste ihre Wohnung auf den Quirinal verlegt hatten, wurden die Stanzen wenig beachtet; im Anfange des vorigen Jahrhunderts fanden sich die Gemälde sämmtlich mit Schmutz überzogen, die Sockelbilder grossentheils verdorben. Carlo Maratta, ein verdienstlicher Künstler seiner Zeit, reinigte die Bilder mit grosser Sorgfalt und stellte die Sockelbilder, so gut es gerade ging, wieder her. In diesen ist somit gar Vieles von Maratta's eigner Hand, selbst von seiner eignen Composition; ich werde demnach diese, schon an sich minder wichtigen Gegenstände in der folgenden Beschreibung nicht näher berühren.

Die Ausführung der Gemälde in den Stanzen währte die ganze Zeit von Raphaels Aufenthalt zu Rom, bis an seinen Tod, und ward erst durch seine Schüler beendet. Die Zeitfolge, in welcher die einzelnen Zimmer ausgemalt wurden, stimmt nicht mit deren örtlicher Folge. Ich beschreibe dieselben nach der ersteren.

I. Camera della Segnatura.

Die Malereien dieses Zimmers, des ersten im Vatican, welches Raphael mit seinen Fresken ausgeschmückt hat, wurden im Jahre 1511 beendet. Ihr Inhalt umfasst die Theologie, Poesie, Philosophie und Jurisprudenz, d. h. die Darstellung der geistigen Richtungen, auf denen das höhere Leben des Menschen beruht. Sie bestehen, der Kürze nach, aus folgenden Werken:

Digitized by Google

A. Die Gemälde der Decke.

Vier Rundbilder (in der Mitte der Dreieckfelder des Gewölbes) und zwischen ihnen vier Bilder in länglich viereckiger Form*). In den Rundbildern sind die angedeuteten Geistesrichtungen durch allegorische weibliche Gestalten personificirt, edle Wesen, die in göttlicher Ruhe und Genüge in den Wolken thronen, charakteristisch eine jede nicht nur durch Symbole verschiedener Art, sondern auch durch Gestalt, Bewegung und den Ausdruck des Kopfes in ihrer besonderen Eigenthümlichkeit dargestellt. Zu den Seiten einer jeden wird der Raum durch liebliche Genien ausgefüllt, welche Inschrifttafeln, mit Bezeichnung der einzelnen Darstellungen, tragen. Die Gestalt der Poesie ist durch Schönheit unter diesen allegorischen Figuren vorzüglich ausgezeichnet; ihr Gesicht trägt den Ausdruck eines süssen Behagens, einer ruhigen heiteren Begeisterung.

Die viereckigen Seitenbilder enthalten: 1) Neben der Theologie, die Darstellung des Sündenfalls, ein Bild von höchst einfacher, reizend harmonischer Composition, — wohl die schönste Darstellung dieses Gegenstandes; 2) Neben der Poesie, die Strafe des Marsyas; 3) Neben der Philosophie, eine weibliche Gestalt, welche den Erdball betrachtet; 4) Neben der Jurisprudenz, das Urtheil des Salomo**). —

---

*) Die letzteren laufen über die Kanten des Kreuzgewölbes hin und erscheinen demnach wie umgebogen. Doch ist dieser Fehler wohl nicht Raphael zur Last zu legen, da er hier die Eintheilungen der Decke, wie sie von seinem Vorgänger angeordnet waren, beibehalten musste. Von letzterem, dem Sodoma, rühren hier ausserdem noch einige kleine Zwischenbildchen, Arabesken u. dgl. her.

**) Nach einer von Passavant (I., S. 139 u. f.) mitgetheilten sinnigen Deutung haben diese Zwischenbilder eine doppelte Beziehung sowohl zu dem vorhergehenden als zum folgenden Rundbilde. So erinnert z. B. der Sündenfall (zwischen Jurisprudenz und Theologie) ebensowohl an das Gericht wie an die künftige Erlösung; die Strafe des Marsyas ist zugleich der Sieg der Kunst und (nach einer Anspielung auf Dante, Paradies I., Vs. 19) das Symbol höherer Wiedergeburt;

Digitized by Google

Alle acht Bilder sind auf Goldgrund von scheinbarem Mosaik gearbeitet; sie erinnern in einzelnen Zufälligkeiten, vornehmlich einigen Besonderheiten der Carnation (z. B. den grünlichen Mitteltinten), noch an die früheren Entwickelungsstufen Raphaels.

B. Die Wandgemälde.

Jene allegorischen Gestalten der Decke bilden gewissermaassen die Titel zu den grossen Bildern der Wände, denen sie zunächst stehen. Diese sind, im Einzelnen, folgender Gestalt angeordnet.

1) Die Theologie (nach einer unrichtigen Auffassung „la Disputa del Sacramento" genannt). Das Bild zerfällt in zwei Haupttheile. Die obere Hälfte stellt die Glorie des Himmels, nach alterthümlich feierlicher Anordnung, dar. In der Mitte der Erlöser mit ausgebreiteten Armen, auf Wolken thronend; zu seiner Rechten Maria, süss und hold, sich mit inniger Verehrung vor dem göttlichen Sohne neigend, zur Linken Johannes der Täufer. Ueber dem Erlöser erscheint die halbe Gestalt des Gott-Vater, unter ihm schwebt die Taube des heiligen Geistes. Diese Gruppe umgeben, im Halbkreis auf Wolken sitzend, die Erzväter, Apostel und Heilige, höchst erhabene und würdevolle Gestalten, in edelster Feier und Gemessenheit der Bewegungen. Ueber ihrer Reihe schweben auf jeder Seite drei höchst reizvolle Jünglingsengel; unter ihnen, fast wie die Träger des Wolkensitzes, eine Menge von Engelköpfen, und vier zarte Engelknaben mit den Büchern der Evangelien zu den Seiten der Taube. — In der unteren Hälfte des Bildes erblickt man eine Versammlung der berühmtesten Theologen der Kirche. In ihrer Mitte, auf Stufen erhöht, ein Altar

---

ebenso deutet die den Weltball betrachtende Gestalt nicht minder auf die Philosophie als auf die Poesie; endlich vermittelt das Urtheil Salomo's vortrefflich die Weisheit mit dem Recht.

Digitized by Google

mit der Monstranz (als mystische Bezeichnung der körperlichen Gegenwart des Erlösers auf Erden). Dem Altare zunächst, zu beiden Seiten, sitzen die vier lateinischen Kirchenväter; neben und hinter ihnen stehen verschiedene andere der berühmtesten Lehrer der Kirche. Zu äusserst sind auf beiden Seiten Gruppen verschiedener Jünglinge und Männer dargestellt, welche sich zur Offenbarung des göttlichen Geheimnisses herzudrängen, theils in begeisterter Hingebung, theils noch zweifelnd und, wie es scheint, disputirend, theils auch als Sektirer. — Ueberall sind hier die Gestalten, vornehmlich was den Ausdruck der Köpfe anbetrifft, zur ergreifendsten, charaktervollsten Individualität ausgebildet, mit der liebevollsten Durchdringung des Einzelnen belebt. Diese sorgfältige, selbst noch fast an das Mühsame gränzende Behandlung des Einzelnen ist es vornehmlich, was auch dies Werk noch als ein früheres charakterisirt, während bei den folgenden mehr und mehr die Rücksicht auf die Gesammtwirkung hervortritt. Das Feierliche und Strenge im obern Theile des Gemäldes, ebenso auch die Goldlichter und dergl. ist minder (wie man gewollt hat) als eine unbewusste Nachwirkung der älteren Kunstweise zu betrachten, als es vielmehr der mystischen Bedeutung desselben überhaupt angemessen und aus diesem Grunde mit Absicht von dem Künstler beibehalten scheint.

2) Die Poesie (Fensterwand). Zuoberst Apollo mit den Musen, unter Lorbeerbäumen auf den Höhen des Parnasses. Dichter des Alterthums und des neueren Italiens schliessen sich ihnen zu beiden Seiten an; unter diesen Homer, der begeistert Verse spricht, welche ein Jüngling eifrig nachschreibt. Hinter Homer bemerkt man Virgil und Dante. Nach unten, zu den Seiten des Fensters, bilden sich zwei gesonderte Gruppen. Auf der einen Seite Petrarca, Sappho, Corinna und Andre in heiterem Gespräche; auf der andern Pindar, bejahrt, mit Begeisterung sprechend, Horaz und noch ein Dichter, die ihm mit verehrender Bewunderung zuhören. Diese unteren Gruppen scheinen dem-

Digitized by Google

nach die lyrische Poesie (in ihren verschiedenen Richtungen) zu repräsentiren, während oben die Dichter des Epos bemerklich werden. — Das Bild ist vortrefflich geordnet: die einzelnen Gruppen, in welche dasselbe sich auflöst und die im wohlgefühltesten Ebenmaasse zu einander stehen, schlingen sich leicht und ohne aller Zwang zum Ganzen zusammen. Es trägt einen sehr heiteren, anmuthigen, dem poetischen Leben in Italien zur Zeit des Künstlers entsprechenden Charakter und enthält eine Menge zarter und edler Motive. Doch ist im Einzelnen auch minder Bedeutendes vorhanden, wie namentlich der Gott in der Mitte des Bildes nicht gar schön ist; auch die beiden ihm zunächst sitzenden Musen sind vielleicht in zu absichtlicher Symmetrie gehalten. Dem Style nach bildet dieses Werk den Uebergang zu den sogenannt grossartigeren Compositionen des Meisters, als deren erste das folgende Wandgemälde betrachtet wird.

3) Die Philosophie, unter dem Namen „der Schule von Athen" bekannt. Das Gemälde stellt eine grosse Halle in dem edlen Style des Bramante dar, und in derselben mehrere Lehrer der philosophischen Wissenschaften mit ihren Schülern versammelt. Eine Treppe von mehreren Stufen erhebt den hinteren Theil der Versammelten über die vorderen Gruppen. Jene repräsentiren die höhere oder eigentliche Philosophie. Plato und Aristoteles stehen hier in der Mitte nebeneinander, wie über ihre Lehrmeinungen disputirend. Plato, der Repräsentant der spekulativen Philosophie, weist mit erhobener Rechten nach oben; Aristoteles deutet mit ausgestreckter Rechten auf die Erde nieder, als den Quell seiner praktischen Philosophie. Zu ihren Seiten reiht sich, tiefer ins Bild hinein, ein Doppelchor aufmerkender Zuhörer. Auf der einen Seite neben diesen steht Sokrates, um den sich wieder einige Zuhörer versammelt haben, denen er seine Lehrsätze und Schlussfolgen an den Fingern vorzählt. Jenseit sind andre Männer in verschiedener Weise des Gesprächs und Studiums zusammen-

Digitized by Google

gestellt. Im Vordergrund werden die Studien der Arithmetik und der Geometrie nebst den hievon abhängigen Disciplinen, in gesonderten Gruppen auf beiden Seiten des Bildes vorgeführt. Als Haupt der Arithmetik erblickt man auf der linken Seite den Pythagoras, der auf seinem Knie schreibt, verschiedene Schüler und Nachfolger (einer mit den Tafeln der Musik), sowie andere Philosophen um ihn her. Auf der rechten Seite construirt Archimedes (oder Euclid) auf einer am Boden liegenden Tafel eine geometrische Figur. Mehrere Schüler beobachten den Vorgang; aufs Sinnigste sind in ihnen die verschiedensten Stadien des Begreifens dargestellt. Zoroaster und Ptolemäus, mit Himmels- und Erdkugel, als Repräsentanten der Astronomie und Geographie, stehen neben dieser Gruppe. Zwischen beiden Gruppen, auf den Stufen der Treppe, liegt abgesondert der Cyniker Diogenes; ein Jüngling wird von diesem durch einen älteren Mann zu den Lehrern der höhern Philosophie hinaufgewiesen. Neben der Gruppe des Archimedes, dem Rahmen zunächst, tritt Raphael selbst, in Begleitung seines Lehrers in die Halle; Archimedes trägt das Portrait seines Oheims Bramante. — Höchst meisterhaft ist die Gesammtanordnung dieses Gemäldes. In feierlichster Gemessenheit stehen Plato und Aristoteles und der Chor ihrer Schüler nebeneinander, ohne dass jedoch Steifheit oder Zwang irgendwie sichtbar würde; nach den Seiten und der Tiefe zu löst sich diese Haltung zu grösserer Freiheit, und die Gruppen bilden sich aus Stellungen der mannigfachsten Art, so jedoch wiederum, dass im Ganzen und Wesentlichen die Gegenseitigkeit aufs Genügendste beobachtet bleibt. Der Styl ist grossartig und frei, durchweg ist eine malerische Gesammtwirkung bezweckt und aufs Vollkommenste erreicht. Die Zeichnung im Nackten wie in den Gewändern, ist höchst vollkommen und überall von dem edelsten Schönheitsgefühle geleitet; die Gruppe der Jünglinge vornehmlich, welche um den Archimedes versam-

Digitized by Google

melt sind, gehört zu dem Liebenswürdigsten und Naivsten, was Raphael geschaffen hat.

4) Die Jurisprudenz (Fensterwand). Die Darstellungen dieser Wand zerfallen in drei getrennte Gemälde. Ueber dem Fenster, von dem Bogen des Gewölbes eingefasst, erblickt man drei sitzende weibliche Gestalten, Personificationen der Klugheit (oder Vorsicht), der Stärke und Mässigung, als derjenigen Tugenden, ohne deren Begleitung die Rechtswissenschaft nicht ins Leben treten kann. Die Klugheit sitzt erhöht über den beiden andern in der Mitte; sie hat nach vorn ein jugendliches, nach hinten ein Greisengesicht (den Blick in die Zukunft und in die Vergangenheit bezeichnend); ein Genius hält ihrem jugendlichen Gesicht einen Spiegel, ein andrer ihrem alten Gesicht eine Fackel vor. Die Stärke ist ein geharnischtes Weib in kühner Bewegung*), einen Eichenzweig in der Hand, einen Löwen neben sich. Die Mässigung trägt einen Zügel in den Händen. Andre Genien sind zu den Seiten auch dieser Figuren zur Ausfüllung des Raumes angebracht. Es sind reizvolle und würdige Gestalten, die beiden äusseren voll schönen Affektes, der indess vielleicht jene Ruhe, welche man bei allegorischen Wesen verlangt, in Etwas stören dürfte. — Zu den Seiten des Fensters ist die eigentliche Wissenschaft des Rechtes, und zwar in ihrer Unterscheidung als geistliches und weltliches Recht, dargestellt. Auf der breiteren Seite (unterhalb der Gestalt der Mässigung) sieht man Gregor XI. auf päpstlichem Throne, der einem Consistorial-Advokaten die Dekretalen übergiebt. Der Papst trägt die Züge Julius II., und die ihn umgebenden Personen enthalten ebenfalls Portraits des damaligen päpstlichen Hofes. Es sind Alles höchst ausgezeichnete, leben- und charaktervolle Köpfe. — Auf der schmaleren Seite (unter der Figur der Stärke) ist Kaiser Justinian dargestellt, indem er dem Tri-

*) Sie scheint der allegorischen Figur der Stärke unter den Fresken des Cambio in Perugia nachgeahmt.

Digitized by Google

bonian das römische Gesetzbuch übergiebt. Das Bild ist minder bedeutend.

Der Gesammt-Cyclus dieser Darstellungen gehört also wesentlich dem Bereiche des Gedankens an; dem Künstler war die Aufgabe zu Theil geworden, eine Reihe mehr oder minder abstracter Begriffe bildlich zu fassen, das an sich Unsinnliche in körperlicher Gestaltung zu vergegenwärtigen. Schon früher, zu den Zeiten Giotto's und seiner Nachfolger, waren ähnliche Bestrebungen in der Kunst hervorgetreten; überblicken wir nun noch einmal die Mittel, welche ein Künstler auf dem Gipfel der Kunst zur Ausführung dieses schwierigen Vorhabens angewandt hat, und die Erfolge, zu denen er gelangt ist.

Ein sehr glückliches Motiv erblicken wir zunächst bei den drei ersten Wandbildern in jener feierlichen Vereinigung von Männern, welche in dieser oder jener der dargestellten Geistesthätigkeiten als die bedeutendsten gelten und welche (ähnlich wie in Petrarca's „Triumphen") ohne Rücksicht auf die Zeitalter, in denen sie gelebt, nur in Rücksicht auf ihre geistige Verwandtschaft, auf ihr gemeinsames Wirken für einen höheren Zweck, zu einander geordnet sind, und die sich somit wieder leicht in einzelne Gruppen — je nach ihrer mehr oder minder durchgreifenden Wirksamkeit, sondern liessen. Doch war es nöthig, ihrer Thätigkeit den einen nöthigen Mittelpunkt, das Bezeichnende ihres Zweckes, beizufügen.

Bei dem Wandbilde der Theologie ist dieser Mittelpunkt eigentlich der Altar mit dem Sacrament, als dem, nach dem Ritus der Kirche feststehenden Symbole der Erlösung. Das Sacrament schon an sich erklärt hier dem christlichen Beschauer den Punkt, um welchen sich die Thätigkeit der Versammelten dreht. Doch ist es eben nichts weiter als nur ein Symbol, — für den Sinn, für das Gefühl unfassbar. Daher oben die Glorie des Himmels, welche den Erlöser selbst und die Verkünder und die Zeugen seiner Sendung darstellt. Hiedurch wirkt das Bild unmittelbar auf den Beschauer und es sind ihm — sofern er überhaupt

Digitized by Google

mit den Gestalten des christlichen Mythus vertraut ist — keine ferneren Räthsel zu lösen. Nur dürfte es, was die Total-Wirkung des Bildes anbetrifft, zu tadeln sein, — nicht sowohl dass dasselbe in zwei gesonderte Theile zerfällt, als vielmehr, dass keiner von diesen der Masse nach vorherrscht, dass keiner als der eigentlich Wesentliche hervortritt.

Bei dem Wandbilde der Poesie dienen die Gestalten des Apollo und der Musen zur Erklärung des Inhalts und auch sie sind, als einem wohlbekannten Fabelgebiete angehörig, vollkommen genügend. Zugleich sind hier die Dichter mit ihnen in eine ansprechende, vertrauliche Nähe vereinigt, erscheinen sie gewissermaassen als die Wirthe, jene als die Gäste des Parnasses, so dass sich hier ein, dem Gedanken wie dem Gefühle nach, vollkommen abgerundetes Ganze bildet und das Gemüth des Beschauers von der schönsten Ruhe erfüllt wird. Dies Bild ist wie ein zartes heiteres Gedicht; es gewährt dem betrachtenden Auge ein in sich verständliches Ganze und lässt allmälig und von selber seine tiefere Bedeutung verstehen.

Bei dem Wandbild der Philosophie dagegen fehlt fast alle bestimmtere Angabe seines eigentlichen Inhalts. Es ist in dem Bilde selbst keine allegorische, keine poetische Figur vorhanden (jene seitwärts in den Nischen stehenden Statuen des Apollo und der Minerva reichen hiezu nicht hin), die uns näher erklären könnte, welches specielle Interesse die hier Versammelten, wenigstens die obere Hälfte derselben, bewegt*). Der Vorgang verliert für unser unmittelbares Gefühl jene höhere Bedeutung und der prosaische Verstand muss das Geschäft der Erklärung übernehmen.

*) Dass diese Bemerkung nicht aus der Luft gegriffen ist, beweisen die mannigfach verkehrten Interpretationen der Darstellung auf Kupferstichen und in Beschreibungen, welche, schon unmittelbar nach Raphaels Tode, christliche Bezüge darin zu erkennen glaubten. S. die Beschreibung der Stadt Rom, Bd. II., Buch I., S. 336. Anm.

Digitized by Google

Die Kunst des Meisters zeigt sich hier nicht in poetischer Totalwirkung, sondern einseitiger in jener grossartigen räumlichen Anordnung und in der unübertrefflichen Schönheit der einzelnen Gruppen und Gestalten, welche an sich freilich dem Auge des Beschauers schon ein unaussprechliches Vergnügen gewähren. Man sagt, Raphael sei hier durch die unkünstlerische Aufgabe beschränkt gewesen. Aber wir haben bereits früher, unter den Malereien der spanischen Kapelle zu Florenz (S. 326) eine Aufgabe sehr verwandten Inhalts kennen gelernt, welche dort, bei aller Mangelhaftigkeit und Befangenheit der äusseren Darstellungsmittel, doch ungleich unmittelbarer und ergreifender auf den Sinn und das Gemüth des Beschauers wirkt, — soweit wenigstens eine Allegorie wirken kann.

Bei der Darstellung der Jurisprudenz scheint die ungünstige Stellung des Fensters, welche an der einen Seite nur einen beträchtlich schmalen Raum gestattete, die Trennung der Wand in drei einzelne Bilder verursacht zu haben. In Folge dieser äusserlichen Umstände dürfte der Meister hier bei dem oberen Bilde zu der allegorischen Darstellungsweise, welche es erlaubt, in wenigen Figuren mehrere Begriffe auszudrücken, zurückgekehrt sein.

II. Stanza d'Eliodoro.

Die Arbeiten in diesem, nach seinem Hauptbilde benannten Zimmer scheinen unmittelbar (vom Jahre 1512 an) auf die des vorigen gefolgt zu sein. Die vier Abtheilungen der Decke entsprechen den Dreieckfeldern des Kreuzgewölbes und werden durch scheinbare Tapeten gebildet. Sie stellen Gegenstände des alten Testaments dar, in denen die Verheissungen des Herrn an die Patriarchen (ohne Zweifel als Anspielungen auf die Macht der Kirche — analog jener ältest christlichen Symbolik, S. 11 u. f.) enthalten sind.

Digitized by Google

1) Gott, welcher dem Abraham eine zahlreiche Nachkommenschaft verheisst (oder n. A. Noah mit seiner Familie vor Jehovah).
2) Isaaks Opfer.
3) Jacob, der im Traume die Himmelsleiter sieht.
4) Moses vor Gott im feurigen Busche.

Dies sind einfach grossartige Compositionen, deren Wirkung indess leider sehr beeinträchtigt ist, indem die Farben, vermuthlich durch eingedrungene Nässe, sehr gelitten haben.

Die Gegenstände der vier grossen Wandgemälde beziehen sich auf den göttlichen Beistand der Kirche, durch Beschützung gegen ihre Feinde und wunderbare Bestätigung ihrer Lehre, — und zwar mit specieller Rücksicht und Anspielung auf die kirchlich-politischen Verhältnisse zur Zeit ihrer Entstehung.

1) Die Vertreibung Heliodors aus dem Tempel zu Jerusalem, — als dieser, der Kämmerer des syrischen Königs Seleukus, auf dessen Befehl die Schätze des Tempels plündern wollte (Zweites Buch der Maccabäer, c. 3). Diese Darstellung deutet auf die unter Julius II. erfolgte Befreiung der Provinzen des Kirchenstaats von den Feinden des apostolischen Stuhles und auf seine Erhaltung der Güter der Kirche; im weitern Sinne ist sie ein Symbol des göttlichen Schutzes über den äussern Verhältnissen der Kirche. — Man blickt das Schiff des Tempels hinab; im Hintergrunde der Altar, vor welchem der Hohepriester betend liegt, die Gefahr von dem Tempel abzuwenden; mannigfaches Volk um ihn her; leichte Jünglinge klettern auf das Piedestal einer Säule, um dem Gebete frei zuschauen zu können. Im Vordergrund, zur Rechten des Beschauers, Heliodor mit seinen Knechten, welche die Schätze fortzuschleppen im Begriff waren. Heliodor liegt niedergestürzt unter den Hufen des Pferdes, auf welchem jener goldgeharnischte Reiter sitzt; die zween Jünglinge mit Ruthen, im Begriff auf die Tempelschänder loszuschla-

Digitized by Google

gen, schweben zu seinen Seiten. Dies ist eine Gruppe voll der wunderbarsten, ergreifendsten Poesie; sie ist wie der Blitz des göttlichen Zornes, der die Verbrecher niederschmettert. Gegenüber, auf der anderen Seite, ist eine dicht zusammengedrängte Gruppe von Weibern und Kindern, reizend bewegt in dem Ausdrucke des Staunens und Schreckens. Neben ihnen wird der Papst Julius II., auf einem Tragstuhl sitzend, in den Tempel getragen; seine Gegenwart bezeichnet die näheren Bezüge des wunderbaren Vorganges auf die Verhältnisse der Gegenwart. — Dies Bild enthält die geistreichste Entwickelung einer ausgedehnten Handlung, Beginn und Folge derselben in sich einschliessend; es ist die trefflichste Darstellung eines heftig bewegten, schnell vorübergehenden Momentes. (Nur die theilnamlose Ruhe in der Gruppe des Papstes stört in dieser Beziehung; man möchte wünschen, dass sie mehr als einen äusserlichen Bezug, dass sie selbst eine individuelle Theilnahme an dem Vorgange enthielte). Im Einzelnen zeigt sich eine unübertreffliche Naivetät und Anmuth in Form und Bewegung der Gestalten, im Ganzen eine grossartig freie, die Totalwirkung berechnende Ausführung, wenn auch nicht überall mehr des Meisters eigne Hand das Werk ausgeführt haben sollte.

2) Die Messe von Bolsena (Fensterwand). Darstellung des Wunders, welches im Jahre 1263 einen an der Transsubstantiation zweifelnden Priester von der Wahrheit dieser Lehre durch das Blut überzeugte, das aus der von ihm geweihten Hostie floss. Wie im vorigen Bilde der Schutz der Kirche in ihren äusseren Verhältnissen, so wird in diesem ihre Sicherung nach innen, gegen Zweifler und Ketzer, und die Unfehlbarkeit des päpstlichen Glaubens vorgeführt, ohne Zweifel ebenfalls in Bezug auf die Zeitverhältnisse, auf jene Gährung in den Gemüthern, welche dem bald darauf erfolgten Ausbruche der Reformation voranging. — In diesem Bilde ist die Vereinigung jener wunderbaren Begebenheit mit den Personen der Gegenwart in

Digitized by Google

zwar einfacher aber höchst meisterhafter und befriedigender Weise durchgeführt. Ueber dem Fenster der Wand erblickt man einen Altar im Chor einer Kirche. Vor demselben kniet der Priester, welcher die blutende Hostie mit dem Ausdrucke von Befangenheit, Staunen und Beschämung betrachtet. Hinter ihm Chorknaben mit Kerzen in den Händen. Auf der andern Seite des Altars, vor seinem Betstuhle, kniet Julius II. betend, die Augen mit unerschütterlicher Festigkeit und dem Ausdruck vollkommener ernster Ueberzeugung auf das Wunder geheftet. Seitwärts (zu beiden Seiten des Fensters) gehen Treppen hinab. Auf der Seite des Priesters drängt sich zahlreiches Volk mit dem Ausdruck mannichfaltigster Verwunderung heran; vor der Treppe eine Gruppe von Weibern und Kindern, die so eben auf den Vorgang aufmerksam gemacht werden. Auf der andern Seite, hinter dem Papste, knien Cardinäle und andre Prälaten in verschiedener Theilnahme an dem Ereigniss; vorn vor der Treppe ein Theil der päpstlichen Schweizergarde. — Nächst der trefflichen, in sich vollendeten Composition zeichnet sich dies Bild durch eine sehr wohlgelungene Charakteristik aus; das höfisch schmiegsame in den Gestalten der Priester, die derbe bäurische Kraft der Schweizer, die verschiedene Weise, wie die Personen im Volke ihre Theilnahme bezeugen, vornehmlich aber die höchst liebenswürdige Naivetät der Chorknaben und der Jünglinge, welche über die Brüstungsmauer des Chores blicken, Alles dieses schliesst sich den sehr bedeutsamen Hauptpersonen auf erfreuliche Weise an. In der technischen Ausführung dieses Bildes rühmt man vornehmlich das Colorit und stellt hier Raphael den Meistern der venezianischen Schule zur Seite; doch hat die Farbe, wenn auch warm, im Vortrage hie und da etwas Rohes, ich möchte fast sagen Tapetenartiges; und lässt bereits eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die Vollendung des Einzelnen ahnen, die von jetzt ab mehr und mehr in den Fresken der vaticanischen Stanzen ersichtlich wird.

Digitized by Google

Wenn letzteres schon darin begründet sein dürfte, dass Raphael in den letztbesprochenen Bildern sich zur grössten Freiheit künstlerischer Conception emporgearbeitet hatte und dass solche Freiheit, wie es in der menschlichen Natur einmal begründet ist, leicht zur Unterschätzung der äussern Mittel verleiten kann, so trat jetzt auch noch ein äusserer Umstand hinzu, welcher die Sorgfalt, womit Raphael in den ersten Jahren seines Aufenthaltes zu Rom für die vaticanischen Stanzen arbeiten musste, auf mannigfach andre Gegenstände zerstreute. Das Gemälde der Messe von Bolsena war im Jahre 1512 beendet worden; 1513 starb Julius II. und Leo X. trat an dessen Stelle, ein Fürst, dem es bei allem fein gebildeten Geschmack doch mehr um ausgedehnten Glanz und Pracht, als um energische Durchbildung des Einzelnen zu thun gewesen zu sein scheint. Aufträge mannigfach verschiedener Art beschäftigten von jetzt ab den jungen Meister; die Arbeiten in den Stanzen traten nach und nach in den Hintergrund, Vieles musste den Schülern zur Ausführung überlassen bleiben, Manches auch wurde gleich von vorn herein in der Composition mit befremdlicher Nachlässigkeit behandelt. — Doch gehören die ersten drei Bilder, welche Raphael unter Leo X. in diesen Gemächern ausführte, noch unter die bedeutenderen Werke seines Pinsels. Zwei von diesen füllen die beiden letzten Wände der Stanze des Heliodor.

3) Die Befreiung Petri aus dem Gefängniss des Herodes (Fensterbild). Die Darstellung zerfällt in drei Theile, welche verschiedene Momente der Begebenheit enthalten. Ueber dem Fenster blickt man, durch ein Gitter, in das Innere des Gefängnisses, wo der Engel den schlafenden Petrus zwischen den Wächtern erweckt. Zur Rechten des Fensters leitet er ihn durch die auf der Treppe schlafenden Wächter hinab. In diesen beiden Darstellungen, die durch schöne Anordnung ausgezeichnet sind, werden die Personen durch das strahlende Licht, welches von dem Engel ausgeht, erleuchtet. Zur Linken des Fensters er-

Digitized by Google

wachen die Wächter; Mond- und Fackellicht erhellt diese Gruppe. Das ganze Bild ist seines kunstreichen Lichteffektes wegen berühmt. Es enthält, wie man vermuthet, eine Anspielung auf die Gefangenschaft Leo's X., aus der er gerade ein Jahr vor seiner Erhebung zum Pontificat befreit worden war.

4) Attila, an der Spitze seines Heeres, welcher durch die Ermahnungen des Papstes Leo I. und durch die drohenden Erscheinungen der Apostel Petrus und Paulus bewogen wird, von seinem feindseligen Unternehmen gegen Rom abzustehen. Dies Bild enthält, wie es scheint, eine Anspielung auf die Vertreibung der Franzosen aus Italien, welche Leo X. im Jahre 1513 durch die Waffen der Schweizer bewirkt hatte. Der Papst und sein Gefolge nehmen die eine Seite des Bildes ein. Der Papst trägt die Züge Leo's X. und er, sowie seine Begleiter, sind im Kostüme der Gegenwart dargestellt. Ueber ihnen schweben die beiden Apostel mit Schwertern in den Händen. Attila blickt entsetzt zu der Erscheinung empor, sein Heer wird von wilder Verwirrung ergriffen und ist im Begriff, sich zur Umkehr umzuwenden. Gewaltig kühne, aufgeregte Bewegungen unter den Schaaren der hunnischen Reiter, — Ruhe und Unbefangenheit (die freilich wieder bis zu dem Charakter einfacher Portraitdarstellung gesteigert ist) in der päpstlichen Gruppe. Das Bild hat einzelne grosse Schönheiten in der Ausführung, ist aber auch nicht frei von manchem Manierirten und Schwachen.

III. Stanza dell' Incendio.

Die Decke dieses Zimmers ist mit vier Rundbildern geschmückt, welche Gottvater und Christus in verschiedenen Glorien darstellen. Dies sind die Ueberreste der von Perugino an diesem Orte ausgeführten Werke.

Die Wandbilder, um 1515 ausgeführt, enthalten Begebenheiten aus dem Leben Leo's III. und Leo's IV. Sie

Digitized by Google

scheinen zur Hindeutung auf die Namensverwandtschaft mit Leo X. ausgewählt, und dienen wiederum dem allgemeinen Plane des Cyklus der Stanzen, welcher, wie oben angegeben, der Verherrlichung der päpstlichen Macht gewidmet ist. Die bedeutendste unter diesen ist

1) Der Brand im Borgo (der von Leo IV. angelegten Vorstadt Roms), welcher von diesem Papste durch das Zeichen des Kreuzes gelöscht wird. Im Hintergrunde die Vorhalle der alten Peterskirche, darin der Papst und der Clerus; auf den Stufen der Kirche versammeltes Volk, welches um Hülfe fleht. Zu beiden Seiten des Vordergrundes brennende Häuser. Aus dem zur Linken des Beschauers flüchten die Bewohner, mehr oder minder nackt, mannigfach bemüht in Sorge für eigne und mehr für die Rettung der Angehörigen; zur Rechten sind Männer mit dem Löschen der Flamme beschäftigt, Weiber tragen Gefässe mit Wasser herbei. In der Mitte eine Gruppe von Weibern und Kindern, sich ängstlich zusammendrängend und zu dem Papste um Rettung flehend. Das Ganze zeigt einen Wechsel edler und schöner Gestalten, die in mannigfach bewegten Affekten vereinigt sind. Hier konnte sich der Künstler mit vollkommenster Freiheit bewegen und seinem Gefühle für grossartige Anmuth der Form vollkommen Genüge leisten, ohne das Interesse des Gegenstandes zu gefährden, wenngleich freilich durch die besondere Auffassung des Gegenstandes die Haupthandlung in die Ferne gerückt wurde und für das Gefühl des Beschauers die ergreifendere Bedeutung verlor. So sind hier die Gestalten jener beiden jungen Weiber, welche die Wasserkrüge tragen und deren Gewänder vom Sturm in grossartige Falten getrieben werden, von höchster Schönheit. Bei den nackten Gestalten auf der anderen Seite bemerkt man dagegen, so schön auch namentlich die Composition der Hauptgruppe ist, ein gewisses absichtliches Bestreben, die Meisterschaft in der Form bedeutsam hervortreten zu lassen, — vielleicht den mächtigen Gestalten Michelangelo's etwas Gleichartiges

Digitized by Google

an die Seite zu setzen, was in gewissem Grade das Interesse des Beschauers erkalten macht. Dazu kommt freilich, dass gerade diese Partie des Bildes mannigfache Mängel in der Farbengebung (namentlich unangenehm schwärzliche Schatten in der Carnation) zeigt, wie denn überhaupt in dem ganzen Bilde die Hülfe von Seiten der Schüler bedeutend hervortritt.

Minder bedeutend sind der Composition nach die anderen Gemälde dieses Zimmers:

2) Der Sieg bei Ostia über die Saracenen, die unter Leo IV. in Italien eingefallen waren. Nicht von Raphael ausgeführt.

3) Der Schwur Leo's III., durch den er sich von den Verbrechen reinigte, wegen deren ihn seine Gegner vor Karl dem Grossen angeklagt hatten (sofern er nemlich als Papst durch kein irdisches Gericht zu belangen war).

4) Die Krönung Karls des Grossen durch Leo III. (Die weltliche Macht als Ausfluss der geistlichen). Dies Gemälde enthält eine grosse Fülle der lebensvollsten Portraitköpfe, in denen sich des Meisters eigne Hand zu erkennen giebt.

IV. Sala di Costantino.

Die Hauptgemälde dieses grossen, mit flacher Decke versehenen Saales sind als aufgehängte Teppiche angeordnet, zwischen denen die Gestalten heiliger Päpste und allegorische weibliche Figuren angebracht sind. Sie enthalten Scenen aus dem Leben des Kaisers Constantin und stellen ihn als den Kämpfer der Kirche und als den Begründer ihrer weltlichen Macht dar.

Ausgeführt wurden diese Arbeiten erst nach Raphaels Tode, nach seinen Zeichnungen und unter Leitung des Giulio Romano. Raphael soll die Absicht gehabt haben, die Werke dieses Saales mit Oelfarben auszuführen (wobei er die Arbeiten seiner Schüler leichter und besser retouchiren konnte als bei der Ausführung al fresco), und so

Digitized by Google

sind auch zwei der hier vorhandenen allegorischen Gestalten, die Justitia und Comitas, wirklich in Oel gemalt. Diese scheinen noch bei seinen Lebzeiten, als Probe begonnen, und später, vermuthlich nach seinen Cartons, ausgeführt worden zu sein; wenigstens lassen sie, vornehmlich in den Köpfen, noch den eigenthümlichen Adel Raphaels erkennen. (Zu den andern allegorischen und päpstlichen Gestalten scheinen keine Vorbilder des Meisters benutzt worden zu sein). Später indess wandte man sich, zur Ausführung der übrigen Gemälde, wieder zu der für Wandbilder passenderen Frescomalerei zurück.

Das Hauptwerk dieses Saales ist die Schlacht des Constantin mit dem Maxentius bei der milvischen Brücke bei Rom. Giulio Romano nebst seinen Schülern führte dasselbe genau nach der Zeichnung Raphaels (mit einigen minder bedeutenden Auslassungen) aus, so dass wir dessen Composition vollständig als Raphaels Werk, — und zwar als eine seiner bedeutendsten Compositionen, betrachten dürfen. Der gewählte Moment ist die Entscheidung des Sieges; die Besiegten sind zum Ufer der Tiber hingedrängt. Der Kaiser in der Mitte, an der Spitze seines Heeres, über niedergeworfene Feinde hinsprengend, Viktorien über seinem Haupte schwebend. Er erhebt den Speer gegen Maxentius, der verzweifelt mit den Fluthen des Wassers ringt. Tiefer zur Rechten in's Bild hinein ist der letzte Kampf am Ufer und gegen diejenigen, welche auf Kähnen Rettung suchen. Noch tiefer erblickt man Fliehende, die über die Brücke verfolgt werden. Auf der linken Seite wüthet noch der Kampf; in mehreren Gruppen zeichnet sich hier der leidenschaftliche Ungestüm der Sieger und die verzweifelte Gegenwehr der Letzten, die ihnen Widerstand halten. Das wilde Chaos der Gestalten ordnet sich solcher Weise übersichtlich in einzelne Gruppen und die verschiedenen Momente leiten das Auge gleichmässig auf den hervorstrahlenden Mittelpunkt hin. Kampf, Sieg und Untergang bilden ein Ganzes von trefflicher dramatischer Entwickelung, und

Digitized by Google

wie das Ganze, wenn das Auge den Reichthum der Figuren übersehen gelernt hat, den grossartigsten Eindruck auf den Geist des Beschauers hervorbringt, so nicht minder die Energie und Lebenstüchtigkeit der einzelnen Gestalten, die mannigfach geistreiche Weise, wie sie im Einzelnen zu dem tragischen Gewebe zusammengeflochten sind. Vielen späteren Künstlern hat dieses Werk zum Vorbilde ähnlicher Darstellungen gedient, aber keiner hat die Poesie desselben erreicht. — Die Ausführung des Bildes ist kühn und tüchtig, zwar hart und scharf, wie es die Eigenthümlichkeit des Giulio Romano ist, was aber hier dem wildbewegten Ganzen keinen zu grossen Abbruch thut.

Die anderen Darstellungen dieses Saales stehen unter dem Werthe des eben besprochenen Bildes. Theils mochten die Compositionen, wie es scheint, schon von vorn herein minder bedeutend ausgefallen sein, theils sind unpassende, sogar ungezogene Abänderungen mit denselben vorgenommen, die die Würde der einzelnen Gegenstände wesentlich beeinträchtigen. Das erste derselben, die Erscheinung des heil. Kreuzes vor der Schlacht (eigentlich das erste des gesammten Cyklus) ist von Giulio Romano ausgeführt und das Bedeutendste von diesen. Das zweite, die Taufe Constantins, das mindest bedeutende, dessen Composition nicht einmal Raphael angehört, schreibt man dem Francesco Penni zu; das dritte, die Schenkung Roms an den Papst, eine Composition des Giulio, dem Raffaele dal Colle. — Die Decke des Saales enthält unbedeutende Malereien späterer Zeit.

Die Logen des Vaticans.

§. 176. Neben den späteren Arbeiten in den Stanzen, die Raphael unter Leo X. ausführte, wurde er von diesem Papste noch vornehmlich mit der Ausführung zweier grossen Werke im Fache der Malerei beschäftigt. Das eine betrifft die Ausschmückung der Logen im Vatikan, das andre die Entwürfe für die Tapeten der sixtinischen Kapelle.

Digitized by Google

Die Logen (loggie) sind offene Hallen, welche den Hof des heil. Damasus (den älteren Theil des vaticanischen Palastes) zu drei Seiten umgeben. Sie wurden von Bramante unter Julius II. angefangen, von Raphael unter Leo X. vollendet, und bestehen aus drei Geschossen, deren beide untere durch gewölbte Arkaden, das oberste durch zierliche Säulenstellungen gebildet werden. Die erste Arkadenreihe des mittleren Geschosses wurde unter Raphaels Leitung mit Malereien und Stuccaturen ausgeschmückt; sie führt zu den eben beschriebenen Stanzen des Vaticans, und reiht in solcher Weise hier Meisterwerk an Meisterwerk. In Hinsicht der harmonischen, aus einem Geiste hervorgegangenen Vereinigung der Baukunst, Plastik und Malerei gewährt kein Ort in Rom einen so vollkommenen Begriff wie dieser von dem ausgebildeten Geschmack und Schönheitssinn des Zeitalters Leo's X.

Die Wände, welche die innerhalb der Logen liegenden Fenster umgeben, sind mit gemalten Blumen- und Fruchtgewinden von ausgezeichneter Schönheit und zarter Stylisirung geschmückt. Die übrigen Malereien, welche die Wände abwechselnd mit Stuccaturen schmücken, bestehen in Thieren von mancherlei Art, grösstentheils aber in sogenannten Arabesken oder Grottesken. Die lieblichsten Spiele und Scherze der Phantasie leiten hier das Auge des Beschauers in anmuthigem Wechsel von einem Gegenstande zum andern; es ist die Verkörperung einer mährchenhaften Poesie, welche scheinbar Fremdartiges zu eigenthümlichem und überraschendem Leben zu verbinden weiss. — Die Stuccaturen bestehen aus mannichfaltigen architektonischen Verzierungen und einer fast unzähligen Menge Reliefs von kleinen Büsten und einzelnen Figuren und Gruppen, welche grösstentheils mythologische Gegenstände (— Leo X. war der eifrigste Freund und Beförderer des classischen Alterthums —) vorstellen und eine geistvolle Nachahmung des antiken Styles, im einzelnen auch vorhandener Denkmäler, zeigen.

Digitized by Google

Ein im Fache der dekorirenden Kunst vorzüglich ausgezeichneter Schüler Raphaels, Giovanni da Udine war es, welcher hier die Ausführung dieser Stuccaturen und der gemalten Zierrathen ins Werk zu richten hatte; in den Malereien der Figuren leistete ihm vornehmlich Perin del Vaga Beihülfe. Mannigfach wurde diese Weise der Dekoration nachmals von verschiedenen Schülern Raphaels an andern Orten nachgeahmt, auch von neueren Künstlern wieder zur Anwendung gebracht, — während jene noch unübertroffenen Originale, minder durch die Einwirkungen der Zeit, als durch barbarische Rohheit und Muthwillen der Menschen, im höchsten Grade verdorben sind und gegenwärtig nur noch einen schwachen Schatten ihrer einstigen Schönheit erkennen lassen.

Besser erhalten sind im Ganzen die Malereien der gewölbten Decke, welche die eigentlichen und Hauptzierden dieses Ortes bilden und zu denen die eben besprochenen Gegenstände gewissermassen nur im Verhältniss eines anmuthigen Rahmens und Beiwerkes stehen. Sie stellen, in einem ausgedehnten Cyklus, Begebenheiten der heiligen Schrift, vornehmlich des alten Testamentes, dar und sind unter dem Namen von Raphaels Bibel bekannt. Eigenhändige Ausführung Raphaels bemerkt man an diesen Darstellungen nur in sehr geringem Maasse; die Oberaufsicht bei der Ausführung dieser Gegenstände war dem Giulio Romano zugefallen und von ihm, wie auch von verschiedenen andern Schülern Raphaels, wurden dieselben nach des Meisters Zeichnungen gemalt. Wenn demnach nun freilich diese Darstellungen nicht diejenige Vollendung zeigen, welche den eigenhändigen Werken Raphaels eigen ist, so gehören gleichwohl die Compositionen an sich, der überwiegenden Mehrzahl nach, zu seinen glücklichsten und gerade zu denjenigen Erzeugnissen, in welchen sich die Eigenthümlichkeit seines Talentes aufs Schönste entfaltet. Jene patriarchalische Einfalt und Schlichtheit der Geschichten des alten Testamentes, welche dem Leben des classi-

Digitized by Google

schen Alterthumes so nahe verwandt ist, bot hier den geeignetsten Stoff zur Darstellung eines kindlich heiteren, in klaren Grenzen eingeschlossenen Lebens, zur Entwickelung eines unbefangenen, durch keine Fessel von Sehnsucht und unbefriedigtem Verlangen beunruhigten Ausdruckes, zur Gestaltung edler, von gleichmässigen Gefühlen bewegter Formen. Wie eine reine, harmonische Musik ziehen diese Gestalten vor dem Auge des Beschauers vorüber und geben seinem Sinn die wohlthuendste Befriedigung, indem sie alle weiteren Gedanken verstummen machen. Nur wenige Bilder der gesammten Reihenfolge erscheinen als minder bedeutende Compositionen.

Die Decke dieser Logenreihe besteht aus 13 kleinen Kuppelgewölben, deren jedes 4, auf mannigfach verschiedene Weise eingerahmte Gemälde enthält, so dass deren im Ganzen 52 vorhanden sind. Die einzelnen Kuppeln umfassen immer eine Folge zusammengehöriger Gegenstände. Wir bezeichnen den Inhalt der Kuppeln und fügen die Namen derjenigen Schüler Raphaels bei, denen man die Ausführung mit Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben pflegt.

1 Kuppel. Erschaffung der Welt. (Giulio Romano.) Die Gestalten des ewigen Vaters zeigen hier den Typus des Michelangelo, wie dieser denselben an der Decke der Sixtina vorgebildet hatte, ohne indessen die Grossartigkeit des Vorbildes zu erreichen.

2. Geschichte der ersten Menschen. (Giulio Romano; im Sündenfall die Gestalt der Eva vermuthlich von Raphael selbst gemalt.) Die Vertreibung aus dem Paradiese ist eine Nachahmung und Veredlung von Masaccio's Composition in der Kapelle Brancacci zu Florenz.

3. Geschichten des Noah. (Giulio Romano.)

4. Geschichten des Abraham und Loth. (Francesco Penni.)

5. Geschichten des Isaac. (Francesco Penni.)

6. - - - Jacob. (Pellegrino da Modena.)

7. - - - Joseph. (Giulio Romano.)

Digitized by Google

8. Geschichten des Moses. (Perin del Vaga oder Giulio Romano.)
9. Geschichten des Moses. (Raffaele dal Colle.)
10. - - - Josua. (Perin del Vaga.)
11. - - - David. (Perin del Vaga.)
12. - - - Salomon. (Pellegrino da Modena.)
13. - - - neuen Testaments. (Perin del Vaga oder Giulio Romano.)

In der zweiten und dritten Arkadenreihe desselben Geschosses sind die folgenden Geschichten des neuen Testamentes von unbedeutenden Künstlern der späteren Zeit fortgesetzt und beendet.

Die Tapeten*).

§. 177. Die Entwürfe zu den 10 Tapeten, welche für den Schmuck der sixtinischen Kapelle bestimmt waren, fertigte Raphael in den Jahren 1513 und 1514**). Sie stellen die Geschichte der Gründung der Kirche in Begebenheiten aus dem Leben der Apostel dar und gehören wiederum zu Raphaels bedeutendsten Leistungen. In ihnen zeigt sich nicht nur eine eigenthümliche Würde und Grossartigkeit der Form, eine höchst klare und harmonische Anordnung der Gruppen, sondern zugleich eine solche Tiefe und Kraft des Gedankens, eine so ergreifende dramatische Entwickelung der einzelnen Vorgänge, dass die Darstellung historischer Begebenheiten in ihnen ihren höchsten Triumph zu feiern scheint. Auf besondere Weise ist hier zugleich Rücksicht

*) W. Gunn: *Cartonensia, or an historical and critical accoun of the tapestries in the palace of the Vatican. London* 1831. Vergl. bes. Waagen, England, I., S. 361—382.

**) Nach der gewöhnlichen Ansicht erst um 1516. Waagen a. a. O. hat die obige Angabe theils durch die Stylverwandtschaft der Cartons mit dem 1513 ausgeführten Attila, theils durch äussere Gründe hinlänglich festgestellt. Nach Rechnungen bei Gaye, Cartegg. II,, 222, waren die Teppiche schon 1518 theilweise vollendet und in Rom angelangt.

Digitized by Google

auf die Forderungen des Stoffes genommen und manches decorative Element, welches in der Tapetenwirkerei eine schöne Wirkung hervorbringt, glücklich benutzt worden. Raphael lieferte, zur Ausführung der Tapeten, grosse, in Wasserfarben colorirte Cartons, die von ihm selbst oder unter seiner unmittelbaren Leitung, vornehmlich mit Beihülfe des Francesco Penni, verfertigt waren und ihm mit 738 Scudi bezahlt wurden. Sieben von diesen Cartons sind erhalten und befinden sich gegenwärtig nach mancherlei Schicksalen in England, in der Galerie des Schlosses Hamptoncourt bei London. Die Tapeten werden in einer der hinteren Galerieen des Vaticans zu Rom aufbewahrt. Sie wurden nach den Cartons zu Arras in Flandern gewirkt (daher auch Arazzi genannt); Bernhard van Orley, ein in Raphaels Schule gebildeter niederländischer Künstler, soll deren Ausführung geleitet haben. Sie sind von einer höchst meisterhaften Arbeit, vornehmlich in dem zarten Schwunge der Conturen, und verdienen, in Rücksicht auf die mit der Ausführung verbundenen Schwierigkeiten, wirkliche Bewunderung. Leider sind sie nicht nur in mannigfachen Einzelnheiten beschädigt und nicht immer glücklich ausgebessert, sondern auch in den Farben grossentheils verblichen, so dass die Totalwirkung des Colorits zerstört ist. Sie zerfallen, nach ihrer ursprünglichen Bestimmung in zwei Reihen, von denen die erste die frühere Geschichte der christlichen Kirche, worin der heil. Petrus den Mittelpunkt bildet, — die andre Begebenheiten aus dem Apostelamte des heil. Paulus darstellt. Folgendes sind die einzelnen Darstellungen:

Erste Reihe.

1. Petri Fischzug. Eine Composition von wunderbarer Heiterkeit und Ruhe. Der See Genezareth mit ferner Uferlandschaft; vorn zwei Kähne, deren jeder drei Männer trägt; die in dem einen sind mit Anstrengung beschäftigt, ein Netz emporzuziehen; in dem andern Kahne, der unter dem Ueberfluss bereits gefangener Fische zu sinken droht, kniet

Digitized by Google

Petrus vor Christo. Beide Kähne sind in einer Linie nebeneinander geordnet, wodurch ein sehr eigenthümlicher Eindruck hervorgebracht wird: es ist, als ob die Gestalten leise vor dem Blicke des Beschauers vorüberzögen. Vorn, am Ufersaume, strecken drei Fischreiher ihre langen Hälse empor. — Der Carton zu dieser Darstellung scheint grösstentheils von Raphaels eigner Hand gemalt, gleichsam als Muster für alle übrigen; er ist von ganz besonderer Haltung, vortrefflich gezeichnet und klar und tief in der Farbe. Die Fische im Kahn und die Reiher hält man für die Arbeit des Giovanni da Udine.

2. Die Uebergabe der Schlüssel. Die Jünger des Herrn, denen dieser nach der Auferstehung am See Tiberias erscheint. Petrus kniet vor ihm, mit den Schlüsseln in den Händen. Christus weist mit der einen Hand auf die Schlüssel, mit der andern, zur Versinnbildlichung seiner Worte („Weide meine Schaafe") auf eine Schaafheerde im Mittelgrunde des Bildes. Der Heiland ist eine würdige Gestalt, und vortrefflich ist der Ausdruck und die Bewegung der übrigen Apostel, welche in Johannes anbetende Verehrung, in den andern Erstaunen in verschiedenartiger Weise darstellt.

3. Die Heilung des Lahmen. Die Vorhalle des Tempels mit mehreren Reihen reichornamentirter gewundener Säulen, wodurch die Darstellung in drei Gruppen zerfällt. In der mittleren das Wunder, welches Petrus und Johannes an dem Lahmen verrichten. Zu den Seiten zuschauendes Volk, darunter einige höchst anmuthvolle Weiber und liebliche Kinder. Das Ganze macht den Eindruck festlicher Pracht.

4. Der Tod des Ananias. Eine Darstellung von meisterhafter Entwickelung des Vorganges. Im Mittelgrunde eine Tribune, auf welcher die Apostel versammelt sind. Auf der einen Seite tragen mehrere Leute (zur Ausführung der beschlossenen Gütergemeinschaft) ihre Habe herbei; unter ihnen ein Weib, die bedächtig ihr Geld überzählt,

Digitized by Google

statt dasselbe zutrauungsvoll hinzugeben, ohne Zweifel die Frau des Ananias. Auf der andern Seite Arme, denen aus dem gemeinsamen Vorrath mitgetheilt wird. Im Vorgrunde Ananias, der zur Strafe seiner Lüge krampfhaft zuckend zu Boden stürzt, andre zu seinen Seiten, entsetzt auseinander fahrend. Petrus, und Jacobus neben ihm, die den Zorn des Himmels auf Ananias herabrufen, sind voll grossartiger apostolischer Majestät.

5. Stephani Steinigung. Die Figur des Heiligen ist vorzüglich ausgezeichnet. Er hebt knieend den Blick zum Himmel empor, wo der Heiland mit dem ewigen Vater und einigen Engeln erscheint, und bittet Gott um Barmherzigkeit für seine Mörder. Vorn Saulus mit den Kleidern der Zeugen. (Hiervon ist der Carton nicht mehr vorhanden.)

Zweite Reihe.

1. Pauli Bekehrung. Paulus ist vom Pferde zu Boden gestürzt, über ihm die drohende Erscheinung des Heilandes. Nur er erblickt denselben, während seine bewaffneten Begleiter die drohende Gegenwart der Gottheit nur durch ihre Wirkung gewahren. Bewunderungswürdiger Ausdruck der Unruhe und Bestürzung. (Der Carton nicht mehr vorhanden.)

2. Die Bestrafung des Zauberers Elymas. Der Proconsul Sergius auf dem Thron, in der Mitte des Bildes, Lictoren und andre Männer zu seinen Seiten. Vorn, zur Rechten des Beschauers, Paulus, den Arm in ruhiger Würde gegen den Zauberer ausstreckend. Dieser steht auf der linken Seite, indem plötzlich Nacht über ihn einbricht; mit unsicherem Tritte, mit geöffnetem Munde streckt er vor sich fühlend die Arme aus. Das Plötzliche des unheilbringenden Geschickes in dieser Darstellung ist eben so meisterhaft, wie in jener des Ananias ausgedrückt; Bestürzung und Verwunderung unter den Umstehenden. Zürnend wendet sich der Proconsul gegen seine Gelehrten, die befangen hinter dem Zauberer stehen. (Von der Tapete nur noch die obere Hälfte vorhanden.)

Digitized by Google

3. Paulus und Barnabas in Lystra. Ein festlicher Opferzug (einem antiken Basrelief nachgeahmt), der dem Paulus vor den Stufen eines Tempels dargebracht werden soll. Auf der einen Seite, vor dem Zuge, ein Lahmer, der seine Krücken von sich geworfen hat und sich dankend zu Paulus wendet. Dieser, auf der andern Seite stehend, zerreisst sein Gewand vor Zorn über den Wahn der Heiden. Ein Jüngling, der die Geberde des Apostels beachtet, sucht den Opferer zu unterbrechen. Bei dem Festpomp der Gesammtdarstellung ist auch hier Ursach und Folge der Begebenheit auf treffliche Weise vereint.

4. Pauli Predigt zu Athen. Paulus steht auf den Stufen eines Gebäudes und spricht zu dem Volke, das ihn im Halbkreise umgiebt. Paulus, beide Arme zum Himmel erhoben, ist eine höchst würdige Gestalt, voll des Charakters überzeugender Beredsamkeit. (Man erkennt darin den Paulus in dem Bilde des Masaccio wieder, welches die Gefangenschaft Petri darstellt). In den Zuhörern zeigt sich mannigfache Verschiedenheit des Eindruckes. Ueberaus sprechend unterscheiden sich die Parteien der verschiedenen philosophischen Sekten, der Stoiker, Epikuräer u. a. m. Die Sophisten streiten, andre stehen zweifelnd oder in träger Gleichgültigkeit, beobachtend oder im Nachsinnen in sich gekehrt, andre voll Glauben von der Wahrheit ergriffen.

5. Paulus im Gefängnisse zu Philippi beim Erdbeben. Zur Andeutung des letzteren erscheint ein Riese in der Oeffnung der von ihm erschütterten Erde. Hinter dem Gitter des Gefängnisses der Apostel betend, Wächter vor demselben. (Sehr schmale Tapete, der Carton nicht mehr vorhanden).

Diese sämmtlichen Darstellungen sind auf ihren Rändern mit Zierrathen umgeben, welche dem Styl der Verzierungen in den Logen, von Giov. da Udine, verwandt sind. Die Seitenstreifen sind, im Geschmack der Arabesken, mit anmuthigen Figuren meist mythologischen Inhalts in natürlicher Farbe geschmückt. An den Sockeln, unter den

Digitized by Google

Hauptbildern, sind kleine friesartig componirte Bilder in Bronzefarbe. Die unter den Darstellungen der zweiten Reihe enthalten Scenen der Apostelgeschichte, welche mit den Hauptbildern in Zusammenhang stehen und die weitere Folge und Verbindung der einzelnen Geschichten vorführen. Die Sockelbilder der ersten Reihe stellen Begebenheiten aus der früheren Geschichte Leo's dar; sie sind durchweg im Style antiker Reliefs behandelt, womit jedoch das bei den wichtigsten Portraitfiguren beibehaltene Costüm der Zeit in guten Einklang gebracht ist. Beide Reihen geben neue Belege von dem durchwaltenden Schönheitssinn und von dem Geschmack des Künstlers, der auch dem minder Bedeutenden das eigenthümliche Gepräge seines Adels zu geben wusste.

§. 178. In derselben Galerie des Vaticans, wo die eben beschriebenen Tapeten aufbewahrt werden, befindet sich noch eine zweite Folge derselben, deren Erfindung ebenfalls Raphael zugeschrieben wird. Dies sind zwölf an der Zahl, von höheren Dimensionen, und ohne jene verzierenden Beiwerke. Sie stellen Begebenheiten aus dem Leben Christi vor und sind ohne Zweifel erst nach jenen angefertigt, wohin schon die Bezeichnung, die ihnen von den Aufsehern der Sammlung gegeben wird (als Arazzi della scuola nuova, während jene Arazzi della scuola vecchia heissen) zu deuten scheint. Dass unter Raphaels unmittelbarer Leitung die Cartons zu diesen Tapeten angefertigt seien, ist sehr unwahrscheinlich, indem der grösste Theil derselben eine ungleich minder vollkommene Zeichnung erkennen lässt. Im Gegentheil befinden sich auf einigen offenbare Elemente eines seiner Schule fremden, niederländischen Charakters, welche vermuthen lassen, dass die Cartons erst von niederländischen Künstlern (wie Bernhard von Orley und anderen) nach kleineren Skizzen Raphaels ausgeführt worden sind. Was aber das Allgemeine der Erfindung, der Composition in diesen Werken anbetrifft, so kündigt sich hier der Mehrzahl nach, das unverkennbare Eigenthum Raphaels, dieselbe Grazie und an-

Digitized by Google

muthvolle Würde an, die das charakteristische Merkmal seiner Productionen ist, wenn auch einzelne Compositionen auf sehr willkürliche und bedeutende Veränderungen schliessen lassen. Nebensachen und Landschaften scheinen durchgängig von niederländischer Erfindung zu sein. Man glaubt, Franz I. habe im Jahre 1519 bei der Heiligsprechung des S. Francesco di Paola dem Papst diese Tapeten versprochen und von Raphael Zeichnungen dazu verlangen lassen; ausgeführt sind sie schwerlich vor 1523.

Zu den schönsten Arbeiten dieser zweiten Folge gehören vornehmlich: — Die Anbetung der Könige, gross, figurenreich; das zahlreiche, prächtige Gefolge der Könige in freudigem Staunen und Anbetung um die Hauptgruppe versammelt. — Die Auferstehung Christi, ähnlich gross und figurenreich; der siegreich hervorstrahlende Erlöser als bedeutsamer Mittelpunkt, gewaltiges Leben und Mannichfaltigkeit der Bewegungen unter den Schaaren der Wächter, welche entsetzt entfliehen oder zu Boden stürzen. — Drei schmale Tapeten mit der Darstellung des Kindermordes, jede für sich ein eigenthümlich kunstreiches und selbstständiges Bild dieses an den mannichfaltigsten Motiven reichen Gegenstandes, — alle aber höchst anziehend wiederum durch jenen reinen Geist der Schönheit, der auch das Herzzerreissende künstlerisch zu fassen und so die innige Theilnahme des Beschauers zu erwecken wusste, während bei anderer Auffassung das Auge nur durch empörende Scenen zurückgeschreckt wird. (Noch eine vierte grössere Composition des Kindermordes, wo Raphael in den Gestalten der verzweifelt fliehenden Mütter denselben hohen Reiz, dieselbe sittliche Zartheit ausgesprochen hat, ist nach einer Zeichnung des Meisters von seinem Schüler Marc-Anton in Kupfer gestochen.)

Nach den, im Auftrage Leo's X. gearbeiteten Tapeten wurden, bei dem grossen Beifall, den diese prächtigen Luxusartikel fanden, für mehrere andre Orte Wiederholungen gefertigt, wie sich noch gegenwärtig an verschiedenen Orten,

Digitized by Google

zu Dresden, Mantua, in England, Frankreich, u. s. w. mehrere Exemplare derselben vorfinden*).

§. 179. Auch erwähne ich noch der Gestalten der 12 Apostel, welche nach Raphaels Entwürfen in einem, nachmals veränderten Zimmer des Vaticans ausgeführt waren (Grau in grau). Vermuthlich waren dies dieselben Compositionen, welche von Marc-Anton in Kupfer gestochen wurden und die man noch gegenwärtig, ebenfalls von Schülern Raphaels, an den Pfeilern der Kirche S. Vincenzo alle tre fontane ausserhalb Rom gemalt sieht. Es sind würdige Gestalten mit schöner Gewandung, doch ohne rechte Grossartigkeit.

Endlich vollendete Raphael in seinen letzten Lebensjahren (1518—20) die Ausschmückung der Kapelle in dem päpstlichen Jagdschlösschen la Magliana, einem Lieblingsaufenthalt Leo's X., fünf Miglien unterhalb Rom, vor Porta Portese gelegen. Hier hatte bereits unter Julius II. ein Schüler Perugino's, vielleicht Spagna, die Verkündigung und die Heimsuchung gemalt; Raphael fügte, sei es mit eigener Hand oder durch einen seiner besten Schüler, das Marterthum der h. Felicitas hinzu, eine Composition, deren Vortrefflichkeit nur noch in einem Stiche Marcanton's völlig zu erkennen ist, indem vor nicht gar langer Zeit die mittlere Hauptscene durch einen barbarischen Fenstereinbau verloren ging. Erhalten sind noch, links: eine Gruppe von Männern, welche gespannt zuschauend den Tyrannen umgeben, rechts: das Götzenbild und drei erschrockene Frauen mit einem nackten Knaben, der sich besorgt an sie anschliesst, sämmtliche Köpfe von schönstem Ausdruck. In einer Glorie des Gott-Vaters, wahrscheinlich von einem Schüler Raphaels, ist einer der blumenstreuenden Engel dem

*) Ueber diese mehrfach vorhandenen zum Theil gleichzeitigen Wiederholungen vgl. Passavant II., S. 273 u. f. — Neun Stück der ersten Folge, wozu bloss Pauli Gefangenschaft fehlt, waren lange Zeit in England und sind neuerlich für die Kunstschätze Berlin's erworben worden. Schon Heinrich VIII. soll sie, und zwar aus Italien, bekommen haben.

Digitized by Google

unten zu erwähnenden berühmten Bilde „Madonna Franz I.“ (1518) genau nachgeahmt*).

§. 180. Neben diesen bedeutsamen Aufgaben, welche Raphael innerhalb 12 Jahren für den päpstlichen Hof ausführte, wurde seine Thätigkeit noch auf's Mannigfachste von Privatleuten in Anspruch genommen. Ich nenne unter diesen Arbeiten zunächst zwei Frescogemälde, welche in römischen Kirchen ausgeführt sind. Das eine derselben, vom Jahre 1514, befindet sich in der Kirche S. Maria della Pace, über dem Bogen der ersten Seitenkapelle zur Rechten des Einganges, und stellt vier Sibyllen, von grösseren und kleineren Engelgestalten umgeben, vor. Es gehört zu Raphaels allervorzüglichsten Werken. Meisterhaft ist hier der gegebene, scheinbar ungünstige Raum benutzt und ausgefüllt, und durch die Engelgestalten, welche Schrifttafeln halten und dieselben den Sibyllen zum Schreiben oder das Geschriebene zum Lesen bringen, eine geistreiche Mannichfaltigkeit in die streng rhythmische Anordnung des Ganzen gebracht. Eine wundersame Anmuth in den Stellungen und Bewegungen, eine eigenthümliche Harmonie der Formen und des Colorits geht durch das ganze Bild (in dem nur leider hie und da bedeutende Restaurationen nöthig geworden sind). Sehr interessant ist der Vergleich dieses Werkes mit Michelangelo's Sibyillen, der jeden der beiden Meister in seiner eigenthümlichen Trefflichkeit zeigt: während letzterer in seinen Compositionen grossartig, erhaben und tiefsinnig erscheint, so trägt Raphael auch in diesem Gemälde das Gepräge seiner heiteren und offenen Anmuth. Die vier Propheten an der Wand über den Sibyllen sind nach Zeichnungen Raphaels von Timoteo della Vite ausgeführt.

Weniger zu Raphaels Gunsten fällt ein solcher Ver-

*) Vgl. ausser Passavant I., 290 und II., 340 u. f. einen Aufsatz von Herrn H. Hase, in den Blättern für literar. Unterhaltung, Leipzig, Brockhaus, Jahrg. 1841, No. 335 und 336.

Digitized by Google

gleich bei dem zweiten Frescobilde aus, welches er schon
2. zwei Jahre früher an einem Pfeiler der Kirche S. Agostino zu Rom ausführte. Es stellt den Propheten Jesaias dar, hinter dem zwei Genien eine Inschrifttafel halten. Hier sieht man ein absichtliches Bestreben, der Gewalt des Michelangelo nachzueifern, statt deren aber nur, bei allen Vorzügen der Technik im Einzelnen, ein übertriebenes, selbst affektirtes Wesen zu Tage gekommen ist*).

In Bezug auf den Vergleich mit Michelangelo ist hier
3. noch ein kleines Oelbildchen anzuführen, welches Raphael bereits im Jahre 1510 gemalt haben soll, das aber, nach seiner Verwandtschaft mit den ersten Bildern der Loggien zu urtheilen, erst nach 1513 entstanden sein kann: die Vision des Ezechiel, gegenwärtig in der Galerie des Palastes Pitti zu Florenz befindlich. Es stellt den Herrn in einer Glorie hellleuchtender Cherubsköpfe dar, — ruhend auf den mystischen Gestalten des Stiers, Adlers und Löwen, und der Engel anbetend zu deren Seite, — die Arme ausgebreitet und von zwei Genien getragen. In diesem kleinen Bilde ist eine Würde, Majestät und Erhabenheit, und diese wiederum mit einer so unergründlichen Schönheit verschmolzen, der Contrast jener beiden zarten Genien zu der Gestalt des Allmächtigen in so edler Weise gehalten, das

*) Dass schon in demselben Jahre 1512, in welchem der Jesajas entstand, der Einfluss Michelangelo's auf Raphael eine anerkannte Sache war, beweist der Bericht Sebastian del Piombo's über seine merkwürdige Audienz bei Julius II., abgedruckt bei Gaye, Cartegg. II., S. 477 u. f. Wenn dem Sebastian zu trauen ist, drückte der Papst sich so aus: „Betrachte nur die Werke Raphaels! seitdem er die Arbeiten „Michelangelo's gesehen, hat er sogleich *(subito)* die Manier des Pe„rugino verlassen und sich soviel als möglich der des Michelangelo „genähert *(accostava)*." Gaye bezieht diess auf den Carton des letztern in Florenz, allein die florentinischen Werke Raphaels lassen noch so wenig von der Einwirkung Michelangelo's spüren, dass man viel eher an die Decke der sixtinischen Kapelle zu denken hat, von welcher wenigstens ein Theil schon im Jahre 1509 dem Publicum sichtbar war.

Digitized by Google

Ganze der Composition so klar entwickelt, dass es in der That als eins der vorzüglichsten Meisterwerke des Künstlers genannt werden muss. Michelangelo hatte den Typus des Gott-Vaters in ähnlicher Weise vorgebildet: er stellte ihn, wie im Wehen des Sturmes, — Raphael wie im Glanze der aufstrahlenden Sonne dar. Auch hier sind beide Meister wunderbar gross, beide ähnlich und verschieden und keiner von ihnen der grössere. — Eine Copie, früher in der Galerie Orleans befindlich und für das Original gehalten, ist gegenwärtig zu Stratton in England.

Auch ein etwas späteres Werk Raphaels zeigt, dass er in denjenigen Gegenständen, in welchen Michelangelo's ganze Grösse zu Tage tritt, eine ihm eigenthümliche freie Schönheit zu entfalten vermochte, welche als das edelste Gegenbild zu der dämonischen Machtfülle seines Rivals erscheint. Wir meinen die Decoration der Kapelle Chigi in S. Maria del popolo zu Rom. Hier sollte die Kuppel die Schöpfungsgeschichte bis zum Sündenfall, vier Prophetenstatuen die Verheissung, und drei grosse Wandbilder die Erfüllung durch den neuen Bund darstellen. Mit Ausnahme des Propheten Jonas, welchen Raphael selbst ausgeführt zu haben scheint, erlebte er bloss die Mosaicirung der Kuppel durch Luigi de Pace (maestro Luisaccio) nach seinen Zeichnungen im Jahre 1516*). In einem Mittelrund sieht man den ewigen Vater, die Arme erhoben im Schöpfungsakt, umgeben von Seraphim; ringsherum in acht Feldern die sieben Planeten als mythologische Halbfiguren, und ein Cherub als Herr des Fixsternhimmels; weiter abwärts die Sternbilder des Thierkreises, und darauf sitzend oder gelehnt Engelgestalten von wunderbarer, einfacher Schönheit, welche wir in der Auffassung etwa mit den Sibyllen in S. M. della Pace vergleichen möchten. Leider hat das Ganze sehr gelitten.

*) Vgl. *J musaici della cupola nella capella Chigiana di S. M. del Popolo in Roma, inv. da Rafaele Sanzio, inc. ed ed. da L. Gruner, illustr. da Ant. Grifi, Roma* 1839.

Digitized by Google

§. 181. Raphael ist, wie ein jeder Künstler, stets da am Vollendetsten, wo keine fremdartigen Einflüsse störend auf ihn einwirkten, wo er frei und unabhängig dem Drange seines Innern, der Richtung seines Gemüthes gefolgt ist. Sein Element vor Allem war, ich wiederhole es, die Grazie, die Schönheit der äusseren Form, sofern diese der Ausdruck innerer Sittlichkeit ist. Daher gehören, trotz jener grossartigen Aufgaben, womit die Päpste ihn beschäftigten, vornehmlich die Madonnen und heiligen Familien, deren er eine grosse Menge geschaffen, zu denjenigen Werken, welche seine Eigenthümlichkeit in klarster Entfaltung zeigen. Hier konnte jene Grazie sich vollkommen frei und ungehindert aussprechen. Schon seine Jugendwerke, von denen ich früher gesprochen habe, bewegen sich am Liebsten in Darstellungen dieser Art; und wenn die frühesten Arbeiten ein eigenthümlich träumerisch sinniges Gepräge, die späteren eine heitere freie Auffassung des Lebens zeigen, so halten die hieher gehörigen Werke seiner dritten Periode die glücklichste Mitte zwischen Heiterkeit und Würde, zwischen unschuldigem Spiele und tiefsinniger Erschöpfung des Gegenstandes. Sie bewegen sich in anmuthvollster Freiheit und doch herrscht stets eine Gemessenheit darin, welche das zarteste Gefühl für die Gesetze der Kunst verräth; sie stellen das innigste Verhältniss des menschlichen Lebens, darauf alle Sittlichkeit sich gründet, das Verhältniss der Familie dar, und doch weht ein eigenthümlicher Hauch höherer Heiligung darüber hin: Maria ist nicht nur die liebevolle Mutter, sie erscheint zugleich fast immer in zarter jungfräulicher Schüchternheit und doch als die Gebenedeite, die den Herrn geboren hat; der Christusknabe ist nicht nur ein heiteres unbefangenes Kind, ein ahnungsvoller Ernst drückt sich zugleich in seinen Zügen aus, der seinen künftigen hohen Beruf vordeutet. Die mannigfachen Darstellungen dieses Gegenstandes lassen übrigens, wie sie den verschiedensten Wechsel in der Zahl, in Stellung und Gruppirung der dargestellten Personen

Digitized by Google

enthalten, bald eine mehr naive, bald eine tiefere Auffassung vorherrschen und gewähren so die interessantesten Vergleichungspunkte. Nicht alle jedoch sind von Raphaels eigner Hand durchgeführt; manche sind wohl nur nach seinem Entwurfe und in seinem Atelier gemalt und nur die letzte Vollendung sein Eigenthum; manche auch, die seinen Namen führen, sind nur Werke seiner Schule, die im Geiste des Meisters zu arbeiten strebte.

Unter diesen Werken zeichnen sich vornehmlich diejenigen aus, welche den früheren Jahren von Raphaels Aufenthalt in Rom angehören. Dies sind, wie sich bei seiner strengeren Beschäftigung in dieser Zeit schon an sich voraussetzen lässt, einfache Compositionen von nicht sonderlich bedeutendem Format; in der Ausführung jedoch von unendlicher Liebe zeugend und mehr oder minder noch einen Nachklang jener früheren Innigkeit aufbewahrend. Namentlich sind hier die folgenden Gemälde anzuführen.

1. Madonna aus dem Hause Aldobrandini (zu Rom), gegenwärtig im Besitz des Lord Garvagh zu London. Maria sitzt auf einer Bank, indem sie sich liebend zu dem kleinen Johannes neigt und mit der linken Hand seinen Rücken umfasst. Johannes reicht freudig nach einer Nelke empor, die ihm das Christkind, auf dem Schoosse der Mutter sitzend, anmuthvoll darbietet. Hinter der Maria der Pfeiler einer Arcade, zu dessen Seiten Aussicht in die Landschaft. Das Ganze bildet eine Gruppe von der höchsten Lieblichkeit und Zartheit. Das Bild ist im Wesentlichen wohl erhalten. — Eine alte Wiederholung befand sich beim Cav. Camuccini zu Rom.

2. Madonna des Herzogs von Alba, früher im Besitz des Herrn W. G. Coesvelt zu London, jetzt in der Eremitage zu St. Petersburg. Maria, ganze Figur, in einer heiteren Landschaft sitzend, das Kind auf ihrem Schoosse. Sie hält ein Buch in der Hand, worin sie so eben gelesen hat. Der kleine Johannes kniet vor seinem göttlichen Gespielen und überreicht ihm in kindlicher Anmuth ein Kreuz,

Digitized by Google

welches dieser umfasst, indem er den Ueberbringer mit unaussprechlicher Liebe anblickt. Maria richtet ihre Blicke mit tiefem, ernstem Ausdrucke auf das bedeutungsreiche Spiel der Kinder. Es ist ein Bild von wunderbarer Schönheit, aufs Trefflichste und Zarteste von des Meisters eigner Hand ausgeführt und sehr wohl erhalten.

3. La vierge au diadême, auch la vierge au linge genannt, im Louvre. Maria, eine Krone tragend, sitzt in kniender Stellung, und hebt den Schleier von dem schlafenden Kinde, um es dem in freudiger Verehrung knienden kleinen Johannes zu zeigen; im Hintergrunde eine reiche Landschaft. Die Ausführung gehört sicher nicht ganz Raphael an, scheint übrigens, wie so viele Bilder des Louvre, durch schwere Misshandlung getrübt. Aehnliche Compositionen in mehr oder minder freier Nachahmung desselben Momentes kommen mehrfach vor*).

4. Maria mit dem Kinde in der Sammlung des Dichters Sam. Rogers zu London. (Aus der Galerie Orleans stammend.) Maria, halbe Figur voll jungfräulichen Adels, hinter einem Gesimse, darauf das Christkind steht, indem es sich lächelnd an sie schmiegt und ihren Hals umfasst. Das Bild ist gegenwärtig ganz verwaschen, in technischer Beziehung wegen der nunmehr hervorgetretenen klaren und etwas röthlichen Untermalung merkwürdig. (Gemalt 1512.)

5. Maria mit dem Kinde in der dem Lord Francis Egerton gehörenden Bridgewater-Galerie zu London. (Aus der Galerie Orleans stammend und, wenn nicht Copie, doch sehr verdorben und übermalt.) Maria, halbe Figur, hält das Christkind auf ihrem Schoosse hingestreckt und betrachtet es mit mütterlichem Wohlgefallen; das Kind, in reizendster lebendiger Bewegung, wendet sein Köpfchen in die Höhe und blickt sie wie in tiefer Ahnung, doch liebend an. (Gemalt 1512.) Mehrere alte Wiederholungen, z. B. in dem Museum von Berlin und dem von Neapel.

*) Darstellungen dieser Art, wo das Kind schläft, heissen insgemein auch *Silentium*, *Vierge au Silence*, u. dgl.

Digitized by Google

Madonna von Loreto, im Original verloren, aber 6.
in zahlreichen alten Copien vorhanden, z. B. im Louvre, in den Studj zu Neapel, in der Sammlung des Prinzen von Salerno ebenda, in der Sammlung des Hrn. Miles zu Leight Court, in der des Laird Wigram, u. a. a. O. — Maria hebt den Schleier von dem eben erwachenden Christuskinde; daneben andächtig zuschauend Joseph. Lebensgrosse Halbfiguren, im Hintergrunde meist ein grüner Vorhang*).

Madonna della sedia, im Palaste Pitti zu Florenz 7.
(um 1516 gemalt). Rundbild, Maria, seitwärts auf einem niedrigen Sessel sitzend, hält den Knaben auf ihrem Schoosse, der sich in nachlässig kindlicher Lage an sie lehnt. Seitwärts der kleine Johannes, seine Hände zur Anbetung faltend. Maria trägt ein buntgewirktes Tuch um die Schultern und ein ähnliches, nach Art der italienischen Frauen, auf dem Haupte; sie ist ein schönes, blühendes Weib, das in ruhigem Behagen mütterlicher Freude zu dem Bilde hinausblickt; der Knabe, voll und kräftig in seinen Formen, schaut ernst, offen und gross darein. Das Bild ist ausserordentlich warm und schön gemalt.

Madonna della tenda, in der Münchner Pinakothek. 8.
Eine Wiederholung des Bildes in der königl. Galerie zu Turin, ebenfalls als ein Original geltend. Eine der vorigen verwandte Composition, nur ist hier der Knabe in lebhafter Bewegung und in die Höhe blickend dargestellt. Im Hintergrunde ein Vorhang, daher der Titel des italienischen Exemplars.

§. 182. Eine Reihe ähnlicher, zum Theil reicherer Darstellungen gehört der späteren Zeit des Meisters an. In ihnen tritt indess mannigfach die Arbeit seiner Schüler hervor, die nach seinen Zeichnungen malten und deren Tafeln im Einzelnen nur von Raphael beendet wurden. Ja, verschie-

*) Passavant II, 126 versetzt diese Composition in Raphaels frühere römische Zeit, wesshalb wir sie schon hier anführen, obschon sie uns eher dem spätesten, freisten Stadium anzugehören scheint.

Digitized by Google

dene der Bilder dieser Art sind vielleicht nur als Bilder seiner Schule zu betrachten, aus der Zeit, da diese noch unter der unmittelbaren Führung des Meisters sich bewegte und seinen Geist in den eignen Werken noch in merkwürdiger Weise wiederzuspiegeln vermochte.

1. Hieher gehört zunächst die Vierge aux candelabres, wo der sitzenden Madonna zwei Engel mit Fackeln zur Seite stehen. Dieses Rundbild ist im Jahre 1840 vom Herzog von Lucca nebst andern Kunstschätzen seines
2. Palastes nach England verhandelt worden. — Die Madonna dell' impannata, im Palast Pitti zu Florenz, lässt im Wesentlichen auch nur Schülertechnik erkennen. Sehr schön sind die beiden heiligen Frauen, welche das Kind verehren, dagegen dem kleinen Johannes, der im Vorgrunde sitzend auf dasselbe hinweist, die leichte Naivetät Raphaels mangelt. Doch ist der Körper des Christkindes weich und zart gemalt und hier lässt sich wohl Raphaels eigene Hand vermuthen. Den Namen führt das Gemälde (welches, beiläufig bemerkt, mehr denn andre heilige Familien Raphaels im Charakter eines Altarbildes componirt ist) von dem im Hintergrunde befindlichen Vor-
3. satzfenster. — Die Madonna del passeggio in der Bridgewater-Galerie zu London (früher in der Galerie Orleans, noch früher in der der Königin Christine von Schweden) scheint von Francesco Penni gemalt. Sie stellt Maria mit dem Kinde, lustwandelnd in einer Landschaft dar, und den kleinen Johannes, welcher im Begriff ist, den Gespielen zu küssen. Die Gruppe der Kinder ist ungemein anmuthig, fast wie aus Raphaels florentinischer Periode, die Gewandung der Maria aber schwer und eher den Arbeiten späterer Künstler zu vergleichen. Mehrere Wiederholungen, u. a. im Museum von Neapel.

Durchweg indess geht durch diese heiligen Familien der späteren Epoche Raphaels, mag der Antheil des Meisters an deren Ausführung grösser oder geringer sein, derselbe Zug einer grossartigen idealen Schönheit, den wir bereits

Digitized by Google

an den übrigen Werken dieser Periode kennen gelernt haben. Hier ist es nicht jene zarte Begeisterung, jene sich hingebende Innigkeit der Jugend, sondern der klare, heitre Genuss des Daseins, durch das Band edelster Sitte gereinigt. Es sind im Allgemeinen nicht verklärte heilige Gestalten, deren Betrachtung uns zur Verehrung hinreisst, aber es sind die liebenswürdigsten Momente menschlichen Zusammenlebens, die Vereinigungspunkte in der Familie, wo das Spiel anmuthiger Kinder den zuschauenden Eltern Freude und Glück bereitet. Die Mehrzahl dieser Bilder besteht aus vier Figuren: Maria mit den beiden Kindern, denen sich entweder Elisabeth oder Joseph zugesellt. Zu den Darstellungen der heil. Familie, in welchen Elisabeth die Freude der Mutter theilt, gehören vornehmlich folgende:

4. Die unter dem Namen der „Perle“ bekannte heilige Familie, im Museum zu Madrid, das bedeutendste dieser Bilder, als Composition betrachtet ohne Zweifel die grossartigste von Raphaels heiligen Familien; entstand zwischen 1516 und 1518. In trefflichster Harmonie ordnen sich hier die Figuren zu einer schönen und würdigen Gruppe. Das Christkind sitzt auf dem Knie der Maria und berührt mit dem einen Fusse die Wiege, die vor der Gruppe steht; Johannes trägt in seinem Fell Früchte herbei. Philipp IV. von Spanien, der das Bild aus der Galerie Karls I. von England hatte erkaufen lassen, soll beim Anblick desselben ausgerufen haben: „Dies ist meine Perle!“ Daher der Name des Bildes. An der Ausführung hatte wahrscheinlich Giulio Romano bedeutenden Antheil. —

5. Ein kleines Bildchen der heiligen Familie, im Museum von Paris. Das Christkind, auf der Wiege stehend, liebkost den Johannes. (Die Ausführung wird bald dem Giulio Romano bald dem Garofalo beigemessen). —

6. Die sogenannte Madonna col divino amore, im Museum von Neapel*). Das Christus-

*) Nach Passavant I, S. 187 schon im Jahre 1512 gemalt, woran wir doch sehr zweifeln.

Digitized by Google

kind auf dem Schoosse der Maria sitzend, segnet den Johannes, während Elisabeth sein Aermchen unterstützt. Die Ausführung wird zwar von Einigen ebenfalls dem Giulio Romano beigemessen, verräth aber mehr als die meisten
7. dieser spätern Werke Raphaels eigene Hand. — Auch ist hier die Madona della gatta (mit der Katze) zu erwähnen, die sich im Museum von Neapel befindet und nach Raphaels „Perle“ von Giulio Romano ausgeführt wurde. Es ist eine schöne Scene liebenswürdiger Häuslichkeit, trefflichst componirt, nur zeigt sich der Nachfolger und seine Sinnesweise in der Hervorhebung des Beiwerkes, in der heftigern Geberde des Kindes, in der ungleich geringern Tiefe und Reinheit des Ausdruckes und in den schweren, starken Schatten.

Zu den heiligen Familien, in welchen der heil. Joseph
8. die Gruppe füllt, gehören mehrere Bilder des Museums von Madrid, unter denen vorzüglich die Vierge au lézard (Madonna della lucertola, — „mit der Eidechse,“ weil eine solche auf dem Bilde befindlich ist, auch als die „heilige Familie unter der Eiche“ bezeichnet), um 1517, rühmlich genannnt wird: Antike Architekturtrümmer, auf denen Joseph lehnt; das Christkind zu Johannes gewandt, der ihm einen Pergamentstreifen mit den Worten „Ecce agnus dei“ entgegenhält. Die Ausführung ebenfalls dem Giulio zugemessen. (Eine als Copie des Giulio Romano bezeichnete Wiederholung, hart und kalt gemalt, im Palaste Pitti
9. zu Florenz). — Eine von Raphaels Schülern öfters wiederholte Composition, wo beide Kinder mit emporgehobenen Händen einen ähnlichen Pergamentstreifen halten; ein Exemplar zu Stratton, dem Landsitz des S. Th. Baring in England, ein andres bei dem Kunsthändler Neuwenhuys zu London, ein drittes in der Sakristei des Escurials, u. s. w.
10. — Eine „Ruhe in Aegypten“ in der k. k. Galerie zu Wien. Maria hält kniend das Kind in den Armen, dem Johannes, ebenfalls kniend, Früchte überbringt; Joseph, der einen Esel am Zaume führt, ist im Begriff, den Johannes empor-

Digitized by Google

zuheben. Das Bild, nach einem Entwurfe des Meisters, doch wohl nicht unter seiner Leitung ausgeführt, ist übrigens frei und kühn gemalt; das Christkind vorzüglich schön, ebenso der Kopf des Johannes.

11. Sehr eigenthümlich ist endlich noch das grosse Bild der heiligen Familie, welches Raphael im Jahre 1518 für Franz I. von Frankreich malte, im Museum zu Paris. Maria, im Begriff niederzuknien und das Kind, das freudig aus der Wiege aufgesprungen ist, zu empfangen. Daneben Elisabeth, kniend, und die Hände des Johannes faltend. Im Hintergrunde Joseph, in stiller Betrachtung. Zur Seite zwei Engel, von denen der eine Blumen über das Christkind streut, der andre die Hände auf der Brust kreuzt. Das Ganze trägt den Ausdruck wunderbarer Heiterkeit und Lust; es herrscht darin ein ungemein leichtes und zartes Spiel der anmuthvollsten Linien, der edelsten Formen, die sich zu einem klaren, vollstimmigen Accorde zusammenfügen. An der Ausführung hat Giulio Romano Theil.

12. Diesem Cyklus der heiligen Familien ist noch das im Madrider Museum befindliche Bild der Heimsuchung Mariä (ihrer Begegnung mit Elisabeth) anzureihen. Die Köpfe sind vorzüglich schön, der der Maria voll der holdseligsten Unschuld und Demuth. Die Zeichnung der Figuren hingegen und die Gewandung scheint minder bedeutend. Die Ausführung grössern Theils von Giulio.

§. 183. Ein ähnlicher Charakter auch geht durch diejenigen grösseren Compositionen aus der in Rede stehenden Periode Raphaels, welche die Madonna als die Königin des Himmels darstellen; doch musste hier natürlich ihrer kirchlichen Bestimmung gemäss, der religiöse Charakter mehr vorherrschen. Es ist zu bemerken, dass Raphael in diesen Compositionen, in denen verschiedene Heilige um die Maria versammelt sind, auf eigenthümliche Weise Zusammenhang zwischen diese, durch äussere Bestimmung vereinigten Personen hervorzubringen und dieselben in gegenseitige Beziehungen zu setzen gewusst hat, während die früheren

Digitized by Google

Meister die Figuren entweder einfach und in gleichmässiger Ruhe nebeneinanderstellten oder ihnen mit gleicher Willkühr, nur des äusseren malerischen Effektes wegen, allerlei verschiedenartige Stellungen gaben. Raphael hat drei grosse Altarblätter der Art gemalt, welche zugleich wiederum interessante Beispiele für seine verschiedenartige Auffassung des Madonnencharakters geben.

1. Die Madonna von Fuligno (Vierge au donataire), in der Galerie des Vaticans zu Rom, ist das frühste unter diesen und etwa um die Zeit der Vollendung der Stanza della segnatura (um 1511) entstanden. Es ward von einem Höflinge Julius II., Gismondo Conti, ursprünglich für die Kirche Ara-Celi zu Rom, bestellt und kam von da nach Fuligno, daher die Benennung. Auf dem oberen Theil des Bildes erblickt man Maria mit dem Kinde, auf Wolken thronend, in einer Sonnenglorie, die von Engelknaben umgeben ist. Unten auf der einen Seite der Donator, kniend und die Hände gegen die Jungfrau faltend; hinter ihm, stehend, der heil. Hieronymus, der ihn der Maria empfiehlt. Auf der andern Seite Franciscus, wiederum kniend, das Antlitz emporgewandt und mit der einen Hand aus dem Bilde hinaus auf die Gemeinde deutend, für die er den Schutz der Gnadenmutter erfleht; hinter ihm Johannes der Täufer, der den Beschauer anblickt, indem er zur Maria emporweist, um ihn zur Verehrung der Gebenedeiten aufzufordern. (Die in den beiden letzten Figuren ausgedrückten Wechselbezüge des Bildes zu der gläubigen Gemeinde kehren von dieser Zeit ab in mannigfacher Modification in den Altargemälden der katholischen Kirche wieder). Zwischen beiden Gruppen steht ein Engelknabe, eine Tafel (die zu einer Inschrift bestimmt war) in den Händen haltend. In der Ferne eine Stadt, in welche ein Meteor oder eine Bombe fällt, und darüber ein Regenbogen, ohne Zweifel zur Bezeichnung einer Gefahr und wunderbaren Rettung, deren Gedächtniss das Bild gewidmet wurde. — Im Allgemeinen trägt dies Bild, so schön und würdig die Gesammt-

Digitized by Google

anordnung, so trefflich die Ausführung einzelner Partien ist, doch ein Gepräge, welches einer nur vorübergehenden Entwickelungsstufe des Künstlers anzugehören scheint; es ist etwas von jener ekstatischen Begeisterung darin, die bei andern Künstlern (z. B. dem Coreggio) zu eigenthümlicher Auffassung und Durchbildung der Gegenstände hingeführt hat, mit der schlichten und ruhigen Grazie Raphaels aber nicht in guter Uebereinstimmung steht und im Gegentheil einige wirkliche Missstände hervorgebracht zu haben scheint. Vornehmlich trifft diese Bemerkung die Figuren des Johannes und Franciscus; Johannes blickt in sonderbar phantastischer Bewegung zum Bilde hinaus, die Zeichnung seines Armes hat sogar etwas Manierirtes; Franciscus hat den Ausdruck schwärmerischer Verzückung und sein Gesicht ist auffallend schwach in der Malerei (röthliche, gelbliche, grauliche Töne, die schwerlich ganz dem etwanigen Restaurator zugeschrieben werden dürften.) Hieronymus ferner sieht in einer gewissen Verdriesslichkeit empor, in der ich nicht, wie andre gewollt, einen besonderen Ausdruck schmerzlicher Hingebung, vielmehr nur eine bis zum Manierirten übertriebene Augenbildung erkennen konnte, die nicht allzuselten dem Blick raphaelischer Gestalten etwas Scharfes giebt und die noch in einigen seiner Bilder in starkem Maasse wiederkehrt. Maria endlich und das Kind, die sich dem Donator zuwenden, sind in einer, wenn auch anmuthigen, doch für die Majestät der Himmelskönigin vielleicht zu bewegten Stellung gezeichnet; der Ausdruck ihres Gesichtes ist ausserordentlich hold und süss, aber auch mehr im Charakter eines irdischen Weibes als eines verklärten Wesens gehalten. Der Donator dagegen ist äusserst trefflich und in treuherziger Wahrheit dargestellt, der Engelknabe mit der Inschrifttafel von unaussprechlicher Innigkeit und himmlischer Schönheit, eine der wunderbarsten Gestalten die Raphael geschaffen hat.

Ungleich ruhiger und grossartiger dem Gesammteindrucke nach, obgleich die Erhabenheit heiliger Wesen auf

Digitized by Google

zarte Weise mit der Abgeschlossenheit menschlicher Zu-
2. stände verbindend, ist das zweite dieser Bilder, die Madonna del pesce (mit dem Fische), im Madrider Museum befindlich, ursprünglich für die Kirche S. Domenico in Neapel (um das Jahr 1513) gemalt*). Das Bild stellt Maria mit dem Kinde, auf dem Throne sitzend, dar; auf der einen Seite den heiligen Hieronymus, auf der andern den Schutzengel mit dem jungen Tobias (der einen Fisch trägt). Der Künstler hat das Bild zum Gegenstande einer wundersam idyllischen Handlung gemacht. Hieronymus nemlich, auf der Stufe des Thrones kniend, hat der Mutter und dem Kinde aus einem Buche vorgelesen, bei welcher Beschäftigung sie durch die Eintretenden unterbrochen werden. Sich gegen diese wendend, legt Christus die Hand auf das Buch, gleichsam die Stelle festzuhalten, bei welcher die Unterbrechung eingetreten war. Maria wendet ihr Angesicht zu dem Engel, welcher den Tobias vorführt, während sich dieser, schüchtern zu dem göttlichen Knaben aufblickend, auf die Knie niederlässt. Hieronymus blickt über das Buch auf die Ankömmlinge, gleich einem, der bereit ist, nach Ablauf der Störung in seinem Geschäfte fortzufahren. Alle Gestalten dieses Bildes haben das Gepräge der holdesten Würde, der edelsten Anmuth. Die Hoheit und Milde in der Gestalt und in den Zügen der Maria, die liebevolle Zuneigung des Kindes, der nachdenkliche Ernst des Hieronymus, die leichte, vorgeneigte Gestalt des Engels, die unaussprechlich reizende Naivetät des Tobias bilden ein Ganzes von schönster Harmonie, voll der edelsten Nachwirkung auf das Gemüth des Beschauers.

3. Das bedeutendste dieser drei Werke ist die Madonna des heil. Sixtus, in der Galerie zu Dresden, um 1518

*) Und zwar für diejenige Kapelle derselben, wo besonders um Heilung von Augenübeln gebetet wurde. Damit erklärt sich die Herbeiziehung des jungen Tobias mit dem Fisch, welche den Auslegern so viele Mühe gemacht hat.

Digitized by Google

gemalt. Hier erscheint Maria als die wirkliche Königin der himmlischen Heerschaaren, im Glanze einer Glorie von unzähligen Engelsköpfen auf Wolken schwebend, den ewigen Sohn in ihren Armen. Zu ihren Seiten kniend der heil. Sixtus und die heil. Barbara, welche beide wieder die Doppelbeziehung des Bildes zu der Gemeinde aussprechen. Ein zurückgeschobener Vorhang schliesst das Bild nach beiden Seiten ab, nach unten eine leichte Brüstung, auf welcher sich zwei liebreizende Engelknaben auflehnen. Maria ist hier eins der wunderbarsten Wesen, welche aus Raphaels Pinsel hervorgegangen sind; sie ist zugleich das hohe göttliche Weib, welches den Erlöser der Welt geboren hat, zugleich die zarte Erdenjungfrau, deren Demuth und Reinheit eines so hohen Preises gewürdiget ward. Es liegt in ihrem Gesichte etwas Unbegreifliches, ich möchte sagen, ein schüchternes Staunen über das Wunder der eignen Erhöhung und doch nicht minder die hohe Freiheit und das Bewusstsein dieses göttlichen Zustandes. Der Knabe, der kindlich, aber nicht kindisch nachlässig, in ihren Armen ruht, blickt ernst hinaus auf die Welt; nie wurde wieder, wie in den Zügen dieses Kindes, die Lieblichkeit der Jugend mit dem Ernst und den tiefsinnigen Gedanken des heiligsten Berufes in gleich ergreifender Weise vermählt. Das Auge des Beschauers kann sich nur mit Mühe von dem tiefen Eindrucke dieser beiden Gestalten losreissen, um auch die grossartige Würde des heiligen Papstes, die demüthige Ergebung der Barbara, die freundliche Unschuld der beiden Kinderengel, welche sich der Hauptgruppe in befriedigendster Weise anschliessen, zu betrachten. — Dies Werk ist, ein seltenes Beispiel unter den Arbeiten aus Raphaels späterer Zeit, ganz von seiner eigenen Hand ausgeführt. Kein Entwurf, keine Studie zu demselben (danach sich ein mitarbeitender Schüler hätte richten können), kein nach solchen verfertigter alter Kupferstich ist jemals ans Licht gekommen; im Gegentheil lässt die Technik des Bildes selbst aufs deutlichste erkennen, dass dasselbe vollstän-

Digitized by Google

dig ohne weitere Vorbereitung gemalt ist. Ja es fehlt auch nicht an den Anzeichen auf dem Bilde selbst vorgenommener Aenderungen, wie namentlich die beiden Kinderengel am Fuss desselben deutlich erst als ein späterer Zusatz des Meisters zu erkennen sind. — Nach Vasari's Bericht malte Raphael dies Bild für den Hauptaltar der Mönche des heil. Sixtus zu Piacenza; wenigstens befand es sich daselbst zu seiner Zeit und ging von dort erst im vorigen Jahrhundert nach Dresden. Nach der geistreichen Vermuthung eines neueren Kunstkenners dürfte indess Raphael ursprünglich dasselbe als Processionsbild gefertigt haben*). Wenn diese Vermuthung zur Zeit freilich noch nicht schwarz auf weiss bewiesen ist, so spricht gleichwohl die eigenthümliche Composition, sowie die äussere Beschaffenheit des Gemäldes sehr dafür; und wir können uns in der That keinen erhebenderen Eindruck denken, als diese verklärte Erscheinung, zur Eröffnung einer feierlichen Procession, von den Kerzen, den Weihrauchdüften, den heiligen Gesängen des Ordens begleitet, über den Häuptern des anbetenden Volkes langsam vorüberschweben zu sehen. —

4. In die Klasse dieser Altarbilder gehört noch das Gemälde der heiligen Cäcilia, vollendet im Jahre 1516. Es befindet sich in der Pinakothek zu Bologna; früher war es in der dortigen Kirche S. Giovanni a monte, und schmückte den Altar der Bentivoglj, in deren Auftrage es gemalt war. Es stellt die heilige Cäcilia in Mitten von vier Heiligen dar: Johannes und Augustin hinter ihr, Paulus und Magdalena vorn zu den Seiten des Bildes; oben in den Wolken eine Glorie lobsingender Engel; zu den Füssen der Magdalena musikalische Instrumente, zum Theil zerbrochen. Cäcilia richtet den Blick zu den Engeln empor, deren Gesänge sie vernommen; in ihren Händen hält sie

*) Die Gründe für die Annahme, dass das Bild ein Processionsbild gewesen, s. bei v. Rumohr, Italienische Forschungen III. S. 129 ff. — Ders. Drei Reisen nach Italien, S. 74 ff.

Digitized by Google

umgekehrt eine Handorgel, deren Pfeifen sich zu lösen beginnen (dies, sowie jene andren Instrumente auf das Verhältniss der irdischen Musik zu den Chören der Engel hindeutend). Johannes, ein wunderbar schöner Kopf, betrachtet die Begeisterung der Heiligen mit sehnsuchtsvollem Entzücken, Augustin ruhiger; Paulus, eine kräftige Gestalt in grossartiger Gewandung, blickt sinnend auf die Instrumente, deren Klang verschollen ist, nieder; Magdalena, deren milder Ausdruck noch an Raphaels Jugendbilder erinnert, wendet sich wiederum zum Beschauer, indem sie ihn auf den heiligen Vorgang aufmerksam macht. So zieht sich durch diese einfach zusammengesetzte Gruppe eine fortschreitende Theilnahme hin, die in der freien Offenbarung, welche der Cäcilia zu Theil wird, einen bedeutsamen Mittelpunkt findet; doch konnte ich in deren, wenngleich schönem und edlem Gesicht nicht jenen Ausdruck höherer Heiligung finden, den der Moment wünschen lässt, und schwerlich dürfte die, zwar stark getadelte Restauration des Bildes sich soweit erstreckt haben, dass ihr dieser Mangel zur Last fallen sollte.

Ich schliesse hier die Betrachtung von ein Paar Altarbildern an, welche die Gestalten einzelner Heiligen darstellen. Zunächst zwei Bilder mit der heil. Margaretha 5.
als Besiegerin des Drachen. Das eine derselben befindet sich in der k. k. Galerie zu Wien. Es stellt die Heilige dar, wie das furchtbare Ungethüm sich um sie her windet und sie das Crucifix gegen dasselbe erhebt. Das Bild hat in Stellung und Geberde etwas, was nicht undeutlich den Einfluss der Darstellungsweise Michelangelo's erkennen lässt und ist vielleicht ganz von Giulio Romano's Hand. — Das andre befindet sich zu Paris, und soll bereits ursprüng- 6.
lich für König Franz I. gearbeitet sein; es gehört in Raphaels spätere Jahre (um 1518) und wurde zum grössten Theil von Giulio Romano ausgeführt. Hier tritt Margaretha auf den Flügel des Drachen und hält die Siegespalme in der Rechten; sie trägt das Gepräge zarter jungfräulicher

Digitized by Google

Unschuld und Anmuth. Leider wurde dies Bild bei dem Uebertragen von dem Holz auf Leinwand fast gänzlich verdorben.

7. Sehr bedeutend ist das Gemälde mit dem heil. Erzengel Michael im Museum von Paris, welches Raphael im Jahre 1517 ebenfalls für Franz I. gearbeitet hat. Wie ein Wetterstrahl des Himmels schwingt sich der himmlische Kämpfer auf Satan nieder, der sich verzweiflungsvoll zu seinen Füssen windet. Er ist mit einem Schuppenharnisch angethan und trägt eine Lanze in den Händen, indem er mit dieser zum tödtlichen Stosse auf den Widersacher ausholt. Die grossartige Schönheit und ruhige Majestät des geflügelten Jünglinges, das Momentane des Augenblickes, der in kühner Verkürzung auf die Felsschlacken niedergestürzte Satan geben ein Bild von der imposantesten Wirkung.

8. An verschiedenen Orten befindet sich eine Darstellung des Täufers Johannes vor einer Felshöhle, jugendlich, dem Beschauer gegenüber sitzend, und begeistert auf ein Kreuz hinweisend, das ihm zur Seite befestigt ist. Die Mehrzahl dieser Bilder, wenn nicht alle, dürften von den Händen verschiedener Schüler, mit Benutzung von Modellzeichnungen des Meisters ausgeführt sein*); doch zeigt das Exemplar in der Tribuna der Uffizien in Florenz, das schönste von allen, eigenhändige Mitwirkung Raphaels. Ein Exemplar in der Galerie von Darmstadt ist etwa in der Art des Bronzino gearbeitet; andre zu Bologna, Paris, in England u. s. w. Eine gute, etwas spätere Wiederholung, dem Francesco Salviati zugeschrieben, im Museum von Berlin.

Den Beschluss dieser Uebersicht machen wir mit zwei grossen Altarblättern von historischer Composition, ebenfalls aus der späteren Zeit Raphaels. Das frühere von
9. diesen ist die im Museum von Madrid befindliche Kreuztragung Christi, lo Spasimo di Sicilia genannt

*) Vergl. von Rumohr, Ital. Forschungen, III, S. 135.

von dem Kloster S. Maria dello Spasmo zu Palermo, für welches das Bild (zwischen 1516 und 1518) gearbeitet worden war. Auch hier tritt uns, wie bei den Tapeten, zunächst wieder die geistreiche Entwickelung der Begebenheit und die treffliche Anordnung der Composition entgegen. Der Zug, der den Heiland zur Schädelstätte führt, ist so eben an einer Biegung des Weges angekommen. Hier stürzt der Heiland unter der Last des Kreuzes nieder; ein Scherge, der auf der einen Seite des Bildes in prahlerischer Entfaltung kräftiger Körperformen steht, reisst ihn an dem Stricke empor, den er ihm um den Leib geschlungen. Simon von Cyrene, der dem Zuge entgegenkam, wendet sich, ein kräftiger Mann, zürnend gegen den Schergen und ist im Begriff, Christo die Last zu entheben, während ein andrer, hinter ihm stehend, sie wieder auf den Gemarterten niederdrückt. Dieser wendet, ohne auf den eigenen Schmerz zu achten, sein Antlitz tröstend zu der Gruppe der Weiber, die auf der andern Seite das Bildes neben ihm herschritt. Maria, die Hände verzweiflungsvoll gegen den Sohn ausgestreckt, sinkt nieder ins Knie, von Johannes und Magdalena gehalten. Hinter ihnen folgt der Zug der Krieger aus dem Thore der Stadt, während ein Fahnenträger, der vor den Schergen herritt, sich bereits nach dem im Hintergrunde befindlichen Berge umwendet. — Mit grosser Kunst ist in dieser figurenreichen Zusammenstellung die Gestalt Christi freigehalten, so dass sie, obgleich in ungünstiger Stellung, doch wiederum einen eigenthümlichen Adel entwickelt; der Kopf, ein Bild der heiligsten Duldung und des göttlichsten Schmerzes macht den Mittelpunkt des Gemäldes aus, während sich die Köpfe der Schergen, des Simon und der Frauen wie im Halbkreise umherordnen. Die mannigfachen Stufen des Mitgefühls sind unter den Freunden des Erlösers vortrefflich ausgedrückt, doch dürfte (wenn es erlaubt ist, nach den Kupferstichen zu urtheilen) in einzelnen Köpfen, namentlich dem der Magdalena, wiederum jene übertrieben scharfe Formen-

Digitized by Google

bezeichnung hervortreten, deren bereits bei der Madonna von Fuligno gedacht wurde.

10. Das spätere dieser beiden Bilder ist die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor, in der Galerie des Vaticans zu Rom, früher in der Kirche S. Pietro in Montorio daselbst befindlich. Es ist das letzte Werk des Meisters und erst nach seinem Tode gänzlich vollendet, dasjenige, welches über der Leiche des Hingeschiedenen als die Trophäe seines Ruhmes der öffentlichen Verehrung ausgestellt ward. Zeichnete sich das vorige Bild, gleich den Compositionen der Tapeten, wesentlich in der dramatischen Entwickelung einer historischen Begebenheit, in dem bedeutsamen Hervorheben des Hauptmomentes, in der Grossheit des Styles aus, so verbindet sich hier mit diesen Vorzügen noch eine tiefere symbolische Auffassung, welche in der Darstellung einer besonderen Begebenheit zugleich eine allgemeine Idee, eine Weltansicht ausspricht. Hier vornehmlich ist es die Tiefe und die Kraft des Gedankens, wovon der Beschauer bewegt wird und welche unmittelbar, ohne dass er eines Schlüssels zur Auflösung des Inhalts bedürfte, aus dem Bilde zu ihm spricht. — Das Bild zerfällt in zwei Theile, von denen der untere der Masse nach als der bedeutendere und vorherrschende erscheint. Hier sieht man auf der einen Seite des Bildes neun von den Jüngern des Herrn versammelt; zu ihnen drängt von der andern Seite eine Schaar Volkes herein, welches einen besessenen Knaben mit sich führt. Der Knabe, dessen Glieder von dämonischer Gewalt krampfhaft verzerrt sind, wird von den Armen des Vaters gehalten, der mit Wort und Blick gewaltsam Hülfe zu fordern scheint; zwei Weiber zu seinen Seiten, von denen die hintere mit rührender Bitte, die andre, im nächsten Vorgrunde auf die Kniee niedergeworfen, mit leidenschaftlichem Ungestüm auf das Leiden aufmerksam macht. Alle rufend, bittend, flehend, die Arme nach Hülfe ausstreckend. Bei den Jüngern, die in verschiedenen Gruppen zusammengeordnet sind, wechselt Staunen, Entsetzen und

Digitized by Google

Mitgefühl in den mannigfachsten Graden. Einer, dessen zartes, jugendliches Antlitz die innigste Theilnahme ausdrückt, wendet sich zu dem unglücklichen Vater, das eigne Unvermögen zur Hülfe deutlich bezeichnend; ein andrer neben ihm, weist nach oben empor, noch ein andrer wiederholt diese Geberde. Der obere Theil des Bildes wird durch eine Anhöhe (zur Bezeichnung des Berges Tabor) gebildet; dort liegen die drei Jünger, die Christus mit hinaufnahm, von dem göttlichen Lichte geblendet; und über ihnen, von wunderbarer Glorie umflossen, schwebt der Heiland in ruhiger Seligkeit, Moses und Elias zu seinen Seiten, wie durch magnetische Kraft zu ihm hingezogen. — Die Doppelhandlung des Bildes, an welcher nüchterne Kritiker Anstoss genommen, erklärt sich historisch zur Genüge, sofern eben jene Begebenheit mit dem besessenen Knaben in der Abwesenheit Christi vorging; aber sie erklärt sich noch ungleich bedeutender, wenn wir den tieferen, allgemeingültigen Inhalt des Bildes berücksichtigen. Dann haben wir nicht erst nöthig, die Bücher des neuen Testamentes zur Entwickelung der Thatsachen nachzuschlagen; dann stellt uns der untere Theil die Noth und den Jammer des irdischen Lebens, das Walten dämonischer Mächte, die eigne Unmächtigkeit auch der Gläubigen und die Weisung nach oben dar; dann erblicken wir oben, im Glanze göttlicher Wonnen und unberührt von dem Leiden der Tiefe, den Quell des Trostes und der Erlösung vom Uebel. Dann werden auch jene künstlerischen Freiheiten, an denen ebenfalls schon manch ein kümmerlich befangenes Auge Anstoss nahm, — die niedrige Erderhöhung statt eines Berges, der veränderte Augenpunkt für die oberen Gruppen (so dass diese nicht in der Verkürzung von unten, sondern in vollkommener Entwickelung der Formen, wie eine Vision gesehen werden) — die Motive neuer und eigenthümlicher Schönheiten. — Eins jedoch scheint diesem Werke zu mangeln; es ist (wenn ich anders mein Gefühl vor dem Bilde in deutliche Worte zu übersetzen vermag) jene mehr unbefangene,

Digitized by Google

reinere Schönheit, jene künstlerische Gemessenheit und Einfalt in der Führung der Linien (vornehmlich bei der Gewandung), welche unmittelbar auf das Gemüth des Beschauers wirken. Die Wirkung des Bildes geht einerseits mehr auf den äusseren Sinn, andrerseits mehr auf den Geist des Beschauers, während der Theil unsers Ich, den wir Seele nennen, nicht seine volle Befriedigung findet. In diesem Betracht leitet das Bild bereits zu den späteren Perioden der Kunst hinüber. Doch soll diese Bemerkung eben nur angedeutet sein. Wo trotzdem so Grossartiges, Tiefsinniges, Beispielloses geleistet wurde, — ich habe nur die allgemeinsten Umrisse geben können, — da ziemt sich's, in Demuth das Haupt zu beugen.

Nur um es nicht zu übergehen, möge hier noch ein Bild genannt werden, dessen Ausführung Raphael bereits in seiner Jugend (1505) übernommen hatte, welcher Verpflichtung aber erst seine Erben, Giulio Romano und Francesco
11. Penni nachkamen. Es ist die Krönung Mariä, die für das Kloster S. Maria di Monte Luce in Perugia gemalt wurde, gegenwärtig in der Galerie des Vaticans. Zu dem oberen Theil des Bildes, welcher Christus und Maria, auf Wolken thronend, darstellt, hat Raphael wohl den Entwurf, ja vielleicht die Aufzeichnung geliefert; man schreibt diese Hälfte des Bildes, die kräftig gemalt ist, zwei herrliche blumenstreuende Engelgestalten enthält, und wenigstens in der Gestalt der Maria ein schönes, andächtiges Weib darstellt, dem Giulio Romano zu. Die untere, von Fr. Penni ausgeführte Hälfte, wo die Apostel um das offene Grab der Jungfrau versammelt sind, ist unsäglich schwach und fade, in der Composition, wie in der Ausführung.

12. Von dem heil. Lucas der die Madonna malt, jetzt in der Academie di S. Luca zu Rom, ist höchstens der Kopf des Heiligen von Raphael; seine eigne Gestalt, die dem Maler aufmerksam zusieht, hätte er wohl auf einem Bilde dieser Art nicht angebracht. Die Madonna und alles Uebrige ist theils ganz tüchtig, theils aber mittelmässig ausgeführt.

Digitized by Google

§. 184. Wir gehen nunmehr zu den Bildnissen über, deren Raphael in der Periode seiner Meisterschaft ebenfalls eine grosse Menge ausgeführt hat, und deren Hauptvorzug, ähnlich wie bereits in den Portraits seiner früheren Periode, in der Naivetät der Auffassung und in charaktervoller Darstellung beruht, womit sich aber hier (und um so mehr, als in den wesentlichen Theilen des Portraits keine Schülerhülfe angewandt werden konnte) die gediegenste und würdigste Ausführung vereinigt. Auf der Höhe seiner Ausbildung als Historienmaler ist Raphael auch als Portraitmaler am grössten; seine Bildnisse werden Historienbilder durch den grossen und reinen Ausdruck selbst minder bedeutender Charaktere. Die interessantesten sind folgende:

1. Das Bildniss des Bindo Altoviti (fälschlich für Raphaels eigenes Portrait*) gehalten), in der Galerie zu München befindlich (früher im Hause Altoviti zu Rom). Der etwa 22jährige Jüngling, mit schwarzem Barett und langem blondem Haar, blickt über die Schulter zum Beschauer hinaus und legt die Hand auf die Brust. Es ist ein italienisch glühendes Gesicht, voll schöner Sinnlichkeit, in die aber zugleich ein leiser melancholischer Zug und eine gewisse Schärfe des Ausdruckes hineinspielt. Die Malerei des Bildes ist weich und mit dunklen Schatten.

2. La Fornarina (d. h. die Bäckerin, ein Name, welcher nicht über die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinaufreicht), Raphaels Geliebte. Wie die Geschichte dieses Weibes, dem Raphael bis an seinen Tod zugethan war, dunkel ist, so ist man auch über ihre Bildnisse nicht ganz im Klaren. In der Tribune der Uffizien zu Florenz wird das (mit dem Datum 1512 bezeichnete) Brustbild einea schönen Weibes, welches mit der rechten Hand den Pelzbesatz ihres Man-

*) Für das Bild Raphaels hält es Rumohr, Ital. Forsch. III., S. 109 u. f., ebendaselbst S. VIII. u. f. — Den Gegenbeweis, welcher wohl genügend heissen kann, liefert Passavant, I., S. 185 und II., S. 143.

Digitized by Google

tels fast, für das ihrige ausgegeben*). Die Formen sind sehr edel und rein, die Malerei äusserst zart, der venetianischen Technik verwandt; Hand und Arm reizend. Eigenthümlich sind die mit Gold aufgesetzten Verzierungen und die Goldlichter im Haar. Das Bild ist zwar so viel als unzweifelhaft von Raphaels Hand, kann aber nicht wohl die Fornarina darstellen. Wenigstens hat es nicht sonderliche
3. Aehnlichkeit mit dem zweiten Bilde der Fornarina, welches im Palaste Barberini zu Rom befindlich ist, auf dem Armbande den Namen Raphaels trägt und dessen Aechtheit (namentlich in Bezug auf den Gegenstand) nicht zu bezweifeln sein dürfte. Hier sitzt das Weib bis auf den Gürtel nackt, mit den Händen das leichte Gewand an sich drükkend, einen Shawl um die Haare geschlungen. Die Malerei dieses Bildes ist schön, weich und, bei strengen Linien, zart; die Formen fein und nicht ohne Reiz, aber zugleich auch nicht ohne das Gepräge sinnlicher Bedürftigkeit. Die Augen sind gross, voll dunklen, lodernden Feuers; sie gemahnen den Beschauer wie ein Zeugniss schönerer Tage. Von diesem Bilde sind einige Wiederholungen aus der
4. Schule Raphaels in römischen Galerieen vorhanden. — Ein bekleidetes weibliches Portrait aus Raphaels späterer Zeit, im Pallast Pitti, welches möglicher Weise dieselbe Person, aber in jugendlicherm Alter darstellt**) und zur sixtinischen Madonna als Modell gedient haben könnte, ist von höherm, wahrhaft bezauberndem Liebreiz und von echt römischer Haltung; doch scheint nur der Kopf und der helldamastne

---

*) Passavant (I. 184) vermuthet, es stelle die Improvisatorin Beatrice von Ferrara dar, wozu das ideale Costüm und der goldene, grün emaillirte Kranz im Haare wohl passen würden. — Nach Missirini (bei Longhena, S. 390) wäre das Bild nach Michelangelo von Sebastian del Piombo gemalt und stellte die berühmte Vittoria Colonna, Marchesana von Pescara, Michelangelo's Freundin, dar.

**) Womit indess Passavant's Vermuthung nicht übereinstimmen würde, dass das barberinische Bild, welches die Fornarina älter darstellt, schon um 1509 gemalt sei.

Digitized by Google

Ermel von Raphaels Hand zu sein. — Andre weibliche Portraits, welche den Namen der Fornarina führen, übergehe ich.

Papst Julius II., im Pallast Pitti zu Florenz, um 5.
1512 gemalt. Der hohe Greis in violettem Oberkleide und langem weissem Gewande, ist hier nachsinnend, im Lehnstuhl sitzend, dargestellt. Tief unter der offen vortretenden Stirn liegen die kleinen scharfblickenden Augen, ruhig, aber voll unerloschener Kraft. Die Nase ist stolz römisch, der Mund scharf zugekniffen, alle Züge noch in lebendiger elastischer Spannung; das Ganze höchst meisterhaft ausgeführt. — Mehrere Wiederholungen; ein vortreffliches, aber 6.
in manchen Dingen minder freies Exemplar in den Uffizien zeigt den Papst in rothem Kleide. Eine gute Copie im Museum von Berlin, eine andere in Leight Court.

Papst Leo X., mit den Cardinälen Medici und de' 7.
Rossi, in der Galerie Pitti zu Florenz, um 1518 gemalt. Der Papst sitzt gemächlich am Tische, das aufgeschlagene Brevier vor ihm; die Cardinäle hinterwärts zu beiden Seiten. Ausserordentliche Charakteristik der drei verschiedenen Köpfe, täuschende Naturwahrheit in den Nebendingen und meisterliche Sicherheit in Beherrschung des allgemeinen Tones sind die wesentlichen Vorzüge dieses Bildes, welches für alle Bildnissmalerei ein ewiges Muster freier und lebensvoller Auffassung bleiben wird. — Eine ausgezeichnete Copie von Andrea del Sarto im Museum zu Neapel.

Der Violinspieler, in der Galerie Sciarra zu Rom. 8.
Ein Jüngling, der einen Violinbogen und einen Lorbeerzweig in der Hand hält, und über die Schulter den Beschauer anblickt. Das Gesicht von geistreich decidirtem Ausdrucke, kräftig und sinnlich streng. Die Malerei vortrefflich. Mit dem Datum 1518 bezeichnet.

Johanna von Aragonien. Dies Bildniss ist in 9.
einer namhaften Anzahl von Exemplaren vorhanden, als deren vorzüglichstes das in der Sammlung des Baron Speck von Sternburg zu Leipzig (früher in der gräfl. Fries'schen

Digitized by Google

Galerie zu Wien) gepriesen wird; ein anderes in der Galerie von Warwick-Castle in England, ein drittes im Pariser Museum. Letzteres wird, mit Ausnahme des Kopfes, dem Giulio Romano beigelegt, doch ist selbst der Kopf, wenn auch von Raphaels Hand, etwas unlebendig und von harten Umrissen. Eine Copie von einem Schüler des Leonardo da Vinci (fälschlich diesem Meister beigemessen) in der Galerie Doria zu Rom. Andre Wiederholungen an andren Orten. Es ist eine Dame in der Blüthe ihrer Schönheit, die in reichem, prächtig rothem Kostüme dem Beschauer gegenübersitzt; die Umrisse und Züge des Gesichtes sind von grosser Reinheit und Zartheit, die Haare blond und reich auf die Schultern fallend, die grossen, sammet-dunklen Augen auf den Beschauer gerichtet. Johanna war die Tochter Ferdinands von Aragonien, Herzogs von Montalto und Gemahlin des Ascanio Colonna, Fürsten von Tagliacozzo. Ihre Schönheit erwarb ihr den Beinamen der „göttlichen". Dreihundert Poeten haben sich bemüht, ihren Ruhm auf die Nachwelt zu bringen*).

Zu Raphaels geistreichsten Portraits gehören ferner noch:
10. Cardinal Giulio de' Medici, derselbe Kopf und in der-
11. selben Wendung, wie in dem obengenannten Portrait Leo's X., ohne Zweifel die Studie zu jenem; — Graf Castiglione
12. (um 1515); edel, ritterlich, würdig, voll Feuer und leben-
13. digen Ausdruckes; — ein Jüngling der das Haupt in liebenswürdigster Nachlässigkeit auf die Hand stützt**); alle drei im Pariser Museum befindlich. — Ferner: Cardinal Bi-

*) S. den Aufsatz von W. Gerhard im Tübing. Kunstblatt: „Johanna von Arragonien". 1833, No. 15, 16. — Nach der nicht ganz freudigen Behandlungsweise des Kopfes in dem Pariser Exemplar und der zugleich ein wenig herben Individualisirung, welche demselben eigenthümlich ist, scheint Raphael nicht zu den unbedingten Verehrern der hochgefeierten Schönheit gehört zu haben.

**) Passavant II., 88 setzt dieses Bild schon in die florentinische Epoche, was wir mit der vollendeten Freiheit der Auffassung nicht zu vereinigen wissen.

Digitized by Google

biena, auf dem Tische vor sich schreibend, ernst und nachdenklich in die Höhe blickend*); — Fedra Inghi- 14.
rami, Sekretair des Conclave's der Kardinäle, beide in der Galerie Pitti zu Florenz; das letztere sehr merkwürdig durch die Art und Weise, wie Raphael aus einem fetten, schielenden Mann in feuerrothem Kleide ein höchst anziehendes Charakterbild zu schaffen vermochte. — Francesco Penni, 15.
Raphaels Schüler, in der Gemäldesammlung des Königs von Holland im Haag. — Doch dürften verschiedene von den Portraits, die Raphaels Namen führen, nur in untergeordnetem Grade zu dieser Benennung berechtigt sein, manche auch wohl einer wesentlich verschiedenen Richtung angehören. Dahin sind zu rechnen: das Bildniss des Dich- 16.
ters Tibaldeo, im Besitz des Herrn M. Scarpa in La Motta (zwischen Treviso und Udine); — F. Carondelet, Archi- 17.
diakonus von Bitunto, im Besitz des Herzoges von Grafton zu London; — das unter dem falschen Namen „Raphael 18.
und sein Fechtmeister" bekannte Bild, im Museum von Paris, welches neuerlich dem Sebastian del Piombo beigelegt wurde; — die beiden Rechtsgelehrten Bartolo und 19.
Baldo (richtiger: die Schriftsteller A. Navagero und A. Beazzano), in der Galerie Doria zu Rom, treffliche Köpfe, fast in venetianischer Art gemalt, aber theilweise sicher von Raphael. U. s. w. — In der Galerie Borghese zu Rom 20.
wird dem Raphael ein sehr interessantes vorgebl. Bildniss des Cesare Borgia zugeschrieben, welches jedoch weder von Raphael ist noch den genannten Fürsten vorstellt.

§. 185. Wenn die bisher betrachteten Werke Raphaels, mit Ausnahme der ebenangeführten Portraits, grösstentheils nur Darstellungen aus der Geschichte enthielten, so sind endlich noch einige hinzuzufügen, in welchen die Mythengeschichte des classischen Alterthums be-

*) Ein etwas jüngeres Portrait desselben Cardinals befindet sich im Museum von Madrid und wird dort als Bildniss Granvella's bezeichnet.

Digitized by Google

handelt ist. Raphel erfasste diese Stoffe nicht, wie es wohl heutigen Tages geschieht, in unerspriesslicher gelehrter Weise; er bestrebte sich nicht, die dem Alterthum eigenthümliche Denk- und Gefühlsweise, die unsrer modernen Anschauung doch fremd bleibt, in Darstellungen der Art zu reproduciren; er betrachtete dieselben vornehmlich nur als heitere Spiele der Phantasie, welche zu freien und anmuthigen Gestaltungen und zur gefälligen Ausschmückung festlicher Räume Anlass gaben. So zeigt sich denn vornehmlich wiederum in diesen Darstellungen das eigenthümliche Schönheitsgefühl des Künstlers, welches hier in vollkommenster Freiheit walten konnte.

Schon in den kleineren, mehr untergeordneten Darstellungen, welche unter den Dekorationen der vaticanischen Logen vorkommen, zeigt sich diese Richtung. Ungleich bedeutender tritt dieselbe in einigen grösseren Werken auf, vornehmlich in den Frescomalereien, womit er die römische Villa des Agostino Chigi (eines reichen Kunstfreundes jener Zeit, in dessen Auftrag Raphael auch die Sibyllen in der Kirche della pace gemalt hatte) seit 1518 ausschmückte. Diese Villa ist in Trastevere gelegen und führt gegenwärtig, nach den späteren Besitzern aus dem Hause Farnese, den
1. Namen der Farnesina. Am Gewölbe einer grossen, gegen den Garten gerichteten Halle stellte Raphael hier Scenen in Bezug auf die Geschichte der Psyche dar. Zwei grosse figurenreiche Darstellungen an dem mittleren flachen Theile der Decke: das Gericht der Götter, welches den Streit zwischen Venus und Amor über die Psyche entscheidet, und die Vermählung des Amor mit der Psyche in festlicher Götterversammlung. In den Stichkappen des Gewölbes Amorinen mit den Attributen der Götter, welche der Macht der Liebe gehuldigt haben. An den Dreieckfeldern, zwischen diesen Stichkappen, verschiedene Gruppen in Bezug auf die einzelnen Momente der Fabel. Letztere vornehmlich sind von ausgezeihneter Schönheit und geben Beispiele der geschmackvollsten Raumausfüllung. Das Bild

Digitized by Google

der drei Grazien, jenes wo Amor bittend vor Jupiter steht, ein drittes wo Psyche von Amorinen emporgetragen wird, u. a. m. sind überaus reizvoll und anmuthig*). — Grämliche Kritiker haben diese Darstellungen wohl als gemein sinnlich gescholten; es herrscht in ihnen aber durchaus derselbe Adel, der überall in Raphaels Werken ersichtlich ist; christlich religiöse Gefühle konnten natürlich nicht darin angebracht werden, wohl aber sind sie mit der reinsten Naivetät aufgefasst, welche stets das Zeugniss wahrer Sittlichkeit ist und daran nur ein befangener Sinn Anstoss nehmen kann. In der Ausführung erkennt man freilich weniger Raphaels feineres Gefühl; der grösste Theil dieser Darstellungen wurde nach seinen Cartons von seinen Schülern (vornehmlich Giulio Romano) gemalt. Zudem hatten die Bilder sehr gelitten und mussten bei ihrer Wiederherstellung durch Carlo Maratta stark überarbeitet werden. Die vordere der drei Grazien in der obengenannten Gruppe scheint von Raphaels eigner Hand.

In derselben Villa, in einem an jene Halle anstossenden 2. Saale, befindet sich noch ein Frescogemälde aus etwas früherer Zeit, vom Jahre 1514, welches zum grössten Theil von Raphaels eigner Hand herrührt und somit in der Ausführung ungleich höher steht, als die eben genannten Malereien. Das Bild ist unter dem Namen der Galathea bekannt. Es stellt die Göttin des Meeres dar, wie sie in ihrem Muschelwagen über die Fluten fährt; Tritonen und Nymphen, die sich in leidenschaftlicher Lust umschlingen, um sie her; Pfeil-schiessende Amorinen, wie eine Engel-

*) Von den beiden grossen Deckenbildern, der Götterversammlung und Amors Hochzeitmahl, existiren noch zwei herrliche, beinahe sechs Fuss lange Zeichnungen, leicht colorirt, welche bei theilweise sehr flüchtiger, ja bloss andeutender Ausführung doch an Leichtigkeit und Adel der Auffassung die Fresken so weit übertreffen, dass ich sie für Raphaels Originalentwürfe halten muss. Sie waren im Jahre 1846 käuflich. — B.

Digitized by Google

glorie, in der Luft. Dies Bild athmet die höchste Süssigkeit, die glühendste Innigkeit des Verlangens, Alles lebt, fühlt, vibrirt, dem Genusse hingegeben. Und wiederum tritt auch hier dem Beschauer die hohe Reinheit, welche das Eigenthum der wahren Schönheit ist, entgegen, und um so mehr, als überall (mit Ausnahme der Gruppe zur Rechten der Göttin) die eine lautere Hand des Meisters den Pinsel geführt hat.

3. Noch ist eine bedeutende Reihe älterer Kupferstiche (von Schülern des Marc-Anton) bekannt, welche die Geschichte der Psyche, abweichend von jenen Fresken, darstellen und ebenfalls dem Raphael zugeschrieben werden. Vasari nennt jedoch als deren Verfertiger den Niederländer Michael Coxcie, der eine Zeitlang in Raphaels Schule arbeitete. Wenn diese Blätter im Allgemeinen freilich nicht Raphaels Kunstverdiensten entsprechen, so sind doch einzelne und sogar die Mehrzahl der darin vorkommenden Gruppen von solcher Schönheit, dass man gleichwohl vermuthen darf, dass der Schüler hie und da Zeichnungen des Meisters zu seiner Arbeit benutzt habe.

Andere höchst reizvolle Darstellungen mythischer Gegenstände finden sich, leider sehr zerstört, in dem fälschlich
4. sogenannten „ritiro di Giulio II.“, dem Badezimmer des Cardinals Bibiena, im vaticanischen Pallast, über Raphaels Logen. An den Wänden sieht man, in eine herrliche Gesammtdecoration eingefasst, sieben kleine Bilder, welche nebst den wenigen erhaltenen Resten an der Decke, das Walten und die Herrschaft der Liebe unter den Göttern darstellen. Sie sind grossentheils von Raphael erfunden und von seinen besten Schülern ausgeführt. Von höchstem, unbefangenstem Reiz ist z. B. die Geburt der Venus, dann Venus und Amor auf Delphinen dahingleitend, und Venus, die dem Amor ihre Wunde klagt; die übrigen sind meist von Giulio's Erfindung. An der Decke sieht man unter andern Amor, in schalkhaftem Ringkampf den Pan besiegend; sechs Amorine als Sieger, in den mannigfaltigsten heitersten

Digitized by Google

Geberden, auf schwarzem Grunde gemalt, befinden sich unterhalb der Hauptbilder an den Wänden. — Wiederho- 5.
lungen der letztern, wahrscheinlich ohne Raphaels Betheiligung entstanden, sind die Fresken in einer, in den Ruinen der ehemaligen Kaiserpaläste gelegenen Villa, welche unter dem Namen der Villa Spada bekannt ist. (Nach ihren seitherigen Besitzern auch Villa Santini, Magnani, Mills u. s. w. genannt.) — Noch andere mythologische Fresken enthielt 6.
die sogenannte Villa Raphaels (auch Villa Olgiati oder Nelli) in den Gärten der Villa Borghese; neuerlich sind die drei Hauptbilder ausgesägt und nach dem Pallast Borghese gebracht worden. Nach einer vortrefflichen Composition Raphaels ist die Hochzeit Alexanders mit Roxane, wahrscheinlich von Perin del Vaga ausgeführt; dagegen ist die Hochzeit des Vertumnus mit der Pomona von der Erfindung eines Schülers. Das dritte Bild ist die Nachahmung einer meisterhaften Composition Michelangelo's; nackte Gestalten, aus der Luft niedersausend, zielen mit höchster Leidenschaft nach einer mit einem Schilde gegen ihre Pfeile geschützten Herme, indess Amor auf der Seite schlummert.

§. 186. Ueberblicken wir noch einmal die Fülle der Werke der Malerei, welche Raphael geschaffen, lassen wir dabei nicht ausser Acht, dass er seit der Mitte des Jahres 1514 den Bau der Peterskirche nach eigenthümlichem Plane leitete und auch verschiedene andre Bauwerke auszuführen hatte; dass er in den spätern Jahren mit Aufgrabung der altrömischen Monumente und mit dem Entwurf einer Restauration des alten Roms eifrigst beschäftigt war, dass er selbst nicht unterliess, Versuche in der Bildhauerkunst zu machen, und dass er endlich bereits in seinem 37sten Jahre gestorben ist, so werden wir mit höchster Bewunderung über die unversiegliche Schöpfungskraft dieses Meisters erfüllt, welche sich bei keinem andern in gleicher Höhe der Vollkommenheit zu erhalten vermochte; stehen ihm andre Meister in einzelnen, vielleicht einem grossen Theil ihrer Werke würdig zur Seite, so hatten sie doch gemeinhin nicht die Kraft,

Digitized by Google

fortwährend in gleicher Vortrefflichkeit fortzuarbeiten. In dieser Beziehung ist Raphael unbedingt als der ausgezeichnetste der neueren Künstler zu bezeichnen. Und wenn auch bei ihm einzelne minder vollkommene Werke, einzelne Hinneigungen zu einer flacheren Manier gefunden werden, so zeigt dies eben nur, dass er trotz seiner Grösse das Loos aller Menschen getheilt hat.

Raphael starb nach einem kurzen und heftigen Fieberanfalle; seine zarte Constitution, welche durch die unaufhörliche geistige und körperliche Thätigkeit zur höchsten Reizbarkeit gestimmt sein musste, vermochte der Wuth der Krankheit keinen Widerstand zu leisten. Unnennbar war der Schmerz, welcher ganz Rom, Hohe und Niedere, den Papst und seinen Hof, die Freunde und Schüler des Künstlers erfüllte. „Ich kann es mir nicht denken, dass ich in Rom bin“, schrieb Graf Castiglione, „da mein armer Raphael nicht mehr da ist“. Man bewunderte seine Werke mit religiöser Ehrfurcht, als wenn sich Gott, sowie ehemals durch die Propheten, jetzt durch Raphael habe offenbaren wollen. Die entseelten Ueberreste wurden auf einem prächtigen Katafalk, sein letztes Werk, die Transfiguration über seinem Haupte, öffentlich ausgestellt und sodann im Pantheon beigesetzt. Sie ruhen unter dem Altar, welchen eine Statue der heiligen Jungfrau, ein Weihgeschenk Raphaels schmückt. Da sich neuerdings Zweifel über die Stelle erhoben hatten, so wurden im Jahre 1833 Nachgrabungen im Pantheon angestellt und Raphaels Gebeine, in deutlichster Uebereinstimmung mit Vasari's Beschreibung der Beisetzung, aufgefunden; am 18. October desselben Jahres wurden sie abermals unter grosser Feierlichkeit an derselben Stelle bestattet.

Digitized by Google

Fünftes Capitel.

Schüler und Nachfolger Raphaels*).

§. 187. Raphael beschäftigte, wie ich bereits bemerkt habe, bei seinen Arbeiten eine grosse Menge von Schülern und Gesellen, die sich den Styl des Meisters anzueignen strebten und denselben, wie sie fast aus ganz Italien zusammengeströmt waren, nach dem Tode des Meisters weit umher verbreiteten. (Besondere Veranlassung hiezu gab die Eroberung und Plünderung Roms im Jahre 1527 durch die Truppen Carls V.) Doch war es mit dieser Aneignung von Raphaels Styl eine bedenkliche Sache; denn da derselbe vornehmlich in dem eigenthümlichen Schönheitsgefühle, in der eigenthümlichen Grazie des Meisters begründet war, so verleitete dies, zunächst nur die schönen äusseren Formen in den Werken des Meisters aufzufassen und nachzuahmen, als ob mit denselben zugleich auch der edle Geist und das reine Gefühl, davon jene Formen der Ausdruck sind, auf die Nachahmung übergehen müsse. Die Werke von Raphaels Schülern haben somit der Mehrzahl nach etwas kalt Abgemessenes und Nüchternes; nur in einzelnen Ausnahmen zeigt sich ein lebendiger selbstschöpferischer Geist. Sie gewähren im Ganzen nicht den erfreulichen Anblick, wie etwa die Schule des Leonardo oder wie die der Venetianer, von denen ich bald sprechen werde.

Der berühmteste unter Raphaels Schülern ist Giulio Pippi, genannt: Giulio Romano (geboren etwa 1492, gestorben 1546). Giulio war ein Künstler von rüstigem, lebendig bewegtem, keckem Geiste, begabt mit einer Leichtigkeit der Hand, welche den kühnen und rastlosen Bildern seiner Phantasie überall Leben und Dasein zu geben wusste. So lange er unter Raphael arbeitete, ahmte er

*) Auch für diesen Abschnitt ist das Werk von Passavant (I., S. 331 u. ff. und 370 u. ff.) zu vergleichen.

Digitized by Google

nicht nur dessen Behandlungsweise bis zur Täuschung nach, sondern auch seine Erfindungen tragen wesentlich ein raphaelisches Gepräge, indem er, soviel es seiner Individualität möglich war, selbst auf das Gemüthliche, Bezugreiche seines Meisters einging. Doch war es unter den durch Raphael eröffneten Bahnen besonders das Gebiet der Antike, dem er sich nicht nur in der Wahl seiner Gegenstände am Liebsten zuwandte, sondern dessen Formen und Darstellungsweise er sich auch vorzugsweise zu eigen machte. Aber ihm fehlte ausser der Tiefe auch die Grazie und die Keuschheit seines Meisters; als des letzteren Tod den Zügel von ihm genommen hatte, begann nach und nach der eigne ungestüme Drang zu erwachen; und nachdem er sich später aus dem schützenden Bereiche Roms, wo der classische Genius ihm mahnend gegenüberstand, befreit hatte, zeigte er sich bald in einer Wildheit, selbst Rohheit, die nur noch in den allgemeinsten Bezügen der äusseren Form den Schüler Raphaels erkennen lässt.

Seiner Theilnahme an den Werken Raphaels ist im Vorigen vielfach gedacht worden. Etwa in dieselbe Zeit, in welcher er den Saal des Constantin im Vatican nach Raphaels Zeichnungen ausführte, gehören einige zu Rom befindliche Frescomalereien mythischen Inhalts, die von
1. seiner Hand herrühren: die Gemälde, mit denen er die von ihm erbaute Villla Lante ausschmückte*), — Scenen der römischen Geschichte die sich auf den Janiculus beziehen, in kleinen, zum Theil derb humoristischen Bildern;
2. — sodann ein grosser Fries**) in einem der oberen Säle der Farnesina (den man ihm wenigstens mit grösster Wahrscheinlichkeit zuschreibt), beides tüchtige und gediegene Werke, wenn auch sie bereits mehr durch Kraft und Leben,

*) *Peintures de la Villa Lante de l'invention de Jules Romain rec. par les frères Piranesi, dess. par Th. Piroli.*

**) *Il Fregio di Giulio Romano dip. nella Farnesina dis. ed inc. da B. Pinelli. Roma*, 1813.

Digitized by Google

als durch Anmuth und Zartheit ausgezeichnet. Auch ein- 3.
zelne heitere Malereien, welche noch in der Villa Madama erhalten sind, gehören hieher. — Bedeutender indess ist 4.
ein Altargemälde, welches Giulio unmittelbar nach Raphaels Tode für S. Stefano zu Genua (woselbst es sich noch befindet) ausführte*). Es ist das Martyrthum des heil. Stephan. Der Heilige erscheint in der Mitte des Bildes und weit vorausgestellt, jugendlich, schön, siegend über das äussere Leiden, hell durch ein nur über ihn hereinbrechendes himmlisches Licht beleuchtet; ihm näher sitzt der Befehlshaber; die weiter in den Grund gesetzten römischen Soldaten werfen aus einiger Entfernung, zielen und folgen dem Wurfe mit dem Blicke, wodurch diese Handlung Thätigkeit und Wahrheit erhält, ohne doch als das Hauptmoment zu erscheinen, welches in der Figur des Heiligen und in deren vortrefflichem Ausdrucke enthalten und ausgesprochen ist. — An dies Bild reiht sich in glei- 5.
cher Vortrefflichkeit und jedenfalls auch aus der ersten Zeit von Giulio's Selbständigkeit eine heilige Familie in der Dresdner Galerie, wo die Mutter das Kind, um es zu waschen, in der Wanne stehend hält und der kleine Johannes das Wasser scherzend hineingiesst; es ist ein Bild voll kecker Lust, schön gezeichnet und tüchtig gemalt. Man hat die Composition dem Raphael zuschreiben wollen; sie ist aber, trotz ihrer Vortrefflichkeit, dem milderen Sinne dieses Meisters nicht entsprechend. — Auch das pracht- 6.
volle Bild des Hochaltars in S. Maria dell' Anima zu Rom, Madonna auf dem Throne mit Heiligen und Engeln, umgeben von reicher Architektur, gehört in diese bessere Zeit. Dasselbe ist ursprünglich für die augsburgische Familie der Fugger gemalt.

Vier Jahre nach Raphaels Tode ward Giulio nach

*) Vergl. v. Rumohr, Drei Reisen etc. S. 304. — Der sehr verdorbene Carton soll sich in der Gemäldesammlung des Capitols zu Rom befinden, ist aber nicht aufgestellt.

Digitized by Google

Mantua berufen, in welcher Stadt er als Architekt und als Maler eine ungemeine Thätigkeit entwickelte. Er führte hier eine Menge von Palästen und Kirchen auf, leitete deren reiche Dekorationen (im Style von Raphaels Logen) und schmückte sie mit grossen Frescomalereien; auch er versammelte zu diesem Zweck eine grosse Anzahl von Schülern um sich, welche Theil an der Ausführung seiner
7. Werke haben. Zu seinen ersten Arbeiten gehören vornehmlich, wie es scheint, die Malereien in dem älteren herzoglichen Palaste in der Stadt, die leider mannigfach in späteren Kriegsstürmen gelitten haben. Sehr schöne Werke findet man hier in einem Zimmer des Untergeschosses, dem Uffizio della scalcheria (Haushofmeisterei), wo er in den Lünetten des Zimmers die Jagd der Diana mit höchst anmuthigen und wahrhaft schönen Figuren darstellte; auch in diesen gewahrt man noch einen Nachklang von Raphaels
8. reizvoller Naivetät. Einen oberen grösseren Saal des Palastes füllte Giulio mit Fresken aus der Geschichte des trojanischen Krieges, die schon bedeutend gegen die eben genannten Arbeiten zurückstehen und in denen Nüchternheit des Geistes und Manier des Ausdruckes bereits vor-
9. herrschen. — Noch weiter entfernte Giulio sich von dem Adel seines hohen Meisters in den zahlreichen Wandgemälden, mit welchen er den von ihm erbauten Palast del Te (ausserhalb Mantua's gelegen) ausschmückte. Besonders sind hier zwei Zimmer durch die Fülle der Malereien ausgezeichnet. In dem einen stellte er den Sturz der Giganten*) dar, worin man ihn sehr unpassender Weise mit dem Michelangelo verglichen hat. Das Zimmer hat eine backofenartige Form, so dass alle scharfen Ecken und Winkel

*) *Giove che fulmina li Giganti rappresentato in pitture da Giulio Romano ecc. dis. et int. da Pietro Santi Bartoli. Roma.* Die Ausführung dieses Zimmers hatte er dem Rinaldo Mantovano überlassen. Dass dieser nicht der Erfinder sei, wie behauptet wurde, beweist Gaye im Kunstbl. 1838, No. 71 u. f. Vgl. Carteggio, II, S. 257 u. f.

Digitized by Google

durch sanftere Uebergänge vermittelt sind. An der gewölbten Decke blickt man empor in den Tempel der Götter, welche umher, am Rande der Decke versammelt sind. In den Pendentifs sind Windgötter dargestellt; an den Wänden die unter Felsen und Architekturen zerschmetterten Riesen, die freilich ungeschlacht gross, aber ohne wirkliche Kraft gemalt sind. Das andre Zimmer stellt Geschichten der Psyche und andre Liebesgeschichten der Götter dar; hier sieht man, neben wenigen anmuthigeren Gruppen eine fast vollkommene Gleichgültigkeit gegen schöne edle Form und reine Farbe (was nicht allein die Schuld der ausführenden Schülerhände sein kann), und eine Gemeinheit der Auffassung, die in einzelnen Darstellungen (das Bild der Olympia!) in der That nicht weiter getrieben werden kann.

Von Staffeleibildern Giulio's ist nicht Vieles vorhanden. Ausser den oben erwähnten Bildern seiner frühern Zeit sind vornehmlich einige schöne grosse Bilder mythischen 10.
Inhalts in der Galerie Manfrini zu Venedig zu erwähnen, die zwar in der Gesammtauffassung wiederum etwas Nüchternes, im Einzelnen aber vielfach anmuthige Züge enthalten. — In der Sakristei von S. Peter zu Rom findet sich 11.
eine Madonna, Halbfigur, mit den beiden Kindern, welche zu seinen frühern, sorgfältigern Werken gehört; schon 12.
manierirter ist die Geisselung Christi in der Sakristei von S. Prassede in Rom, eine Gruppe von drei fast nackten Gestalten in ziegelrothem Fleischton. — Im Louvre ist Giulio 13.
durch mehrere sehr bezeichnende Werke repräsentirt: eine tüchtig gemalte Maria mit den beiden Kindern; das höchst energische Porträt des Künstlers; eine treffliche Darstellung des Triumphes des Vespasian und Titus; endlich eine grosse, figurenreiche Beschneidung Christi, in welcher die entschlossene Praxis des Künstlers bereits in arge Manier übergeht. — Zwei Madonnen, nach einem etwas robusten 14.
Modell, mit muthwillig ausschreitenden Christusknaben, in der Galerie Borghese zu Rom; eine ähnliche im Palast Colonna, alle drei wohl aus früherer Zeit. — Mehrere,

Digitized by Google

zumeist nicht sonderlich bedeutende Bilder befinden sich
15. in verschiedenen Sammlungen Englands; ein wichtiges bei Lord Northwick in London: die Erziehung Jupiters unter Nymphen und Corybanten, eine geistvolle, kühn poetisch aufgefasste Scene, in reicher Uferlandschaft, von fleissiger Ausführung und kraftvoller Färbung.

Die zahlreichen Schüler, welche Giulio in Mantua bildete, fuhren in der unerfreulichen Weise des Meisters fort, die sie im Einzelnen übertrieben, zuweilen indess auch durch Einfachheit und Naturwahrheit milderten. Unter den bedeutendsten nenne ich: die Mantuaner Rinaldo
16. und Fermo Guisoni; von letzterem namentlich eine tüchtige Kreuzigung in der Kirche S. Andrea zu Mantua.
17. Sodann den Miniaturmaler Giulio Clovio aus Croatien, von dem unter andern ein sehr sauber ausgemaltes Messbuch (für den Cardinal Farnese gemalt) in der Bibliothek von Neapel befindlich ist. (Die zierliche Bronzearbeit des
18. Deckels dieser Handschrift ist von Benvenuto Cellini). Auch die spätern Miniaturen in einer urbinatischen Handschrift des Dante, jetzt in der vatican. Bibliothek, sind Clovio's Arbeit. Bei sehr vorzüglicher Ausführung stört hier die kleinliche, spielende Manier in den Allegorien. — Vornehmlich jedoch ist unter Giulio's Schülern der Bologneser Francesco
19. Primaticcio (1490—1570), früher Schüler des Innocenzo da Imola und des Bagnacavallo, zu nennen, der besonders die mannigfachen Stuccaturen im Palast del Te gearbeitet hat und nachmals von Franz I. nach Frankreich berufen wurde, wo er namentlich die künstlerischen Dekorationen des Schlosses von Fontainebleau (ähnlich wie Giulio die seinen zu Mantua, — im Allgemeinen auch in ähnlichem, nur mehr verwildertem Style —) leitete und vom Könige, zur Belohnung seiner Verdienste, zum Abte von St. Martin ernannt wurde*). Seine Figuren haben insgemein etwas

*) Das Hauptwerk des Primaticcio zu Fontainebleau, die Galerie des Ulysses, ist nicht mehr vorhanden. Bekannt sind die historischen

Digitized by Google

Ueberschlankes und Geziertes. Unter den wenigen erhaltenen Staffeleibildern ist sein heimgekehrter Ulysses bei 20.
Penelope, jetzt im Castle Howard (Grafschaft Carlisle) zu erwähnen, edle Charaktere, mit fleissiger Ausführung, aber schwacher Färbung. — Primaticcio's Gehülfe und Nachfolger in Fontainebleau war Niccolò dell' Abbate, der sich ebenfalls dem Style der raphaelischen Schule anschliesst. In seiner Vaterstadt Modena, im Palazzo della Commune, 21.
sieht man von ihm eine Reihe von Wandgemälden, worin dieser Styl in einfach edler, manierloser Weise befolgt ist. Eine schöne Anbetung der Hirten, im Portico de Leoni 22.
zu Bologna. Minder anziehend sind die Wandbilder, Ge- 23.
schichten der Aeneide darstellend, die Niccolò im Schlosse von Scandiano malte*). Ein bedeutendes Altargemälde 24.
von ihm, die Enthauptung des heil. Paulus darstellend, befindet sich in der Galerie von Dresden; dies jedoch ist ein mehr manierirtes Bild, zugleich enthält es im Einzelnen Erinnerungen an Coreggio und somit an diejenige Schule, aus welcher Niccolò ursprünglich hervorgegangen ist. Eine 25.
tüchtige Entführung der Proserpina, in reicher, phantastisch beleuchteter Landschaft beim Herzog von Sutherland in London (Staffordhouse).

§. 188. Ein zweiter Schüler Raphaels war der Florentiner Pierino Buonaccorsi, gen. Perino del Vaga (1500—1547). Von diesem Künstler kommen verschiedentlich Madonnen und andre Gegenstände in den Gemäldesammlungen vor, welche sich mit grösserem oder geringerem

---

Darstellungen dieser Galerie durch das Werk: *Les travaux d'Ulisse peints à Fontainebleau par le Primatice. Par Theodor van Thulden.* 1633. (58 Blätter, leicht und geistreich radirt). — Ueber Primaticcio und Niccolò dell' Abbate, rücksichtlich ihrer Arbeiten in Fontainebleau vgl. Waagen, Paris, S. 24 u. f. und S. 49.

*) *L'Eneide di Virgilio dip. in Scandiano dal celebre pitt. Niccolò Abati, dis. dal Gius. Guizzardi, inc. dal Ant. Gajani ecc. Modena,* 1821.

Digitized by Google

Glück dem Raphael'schen Styl annähern, ohne jedoch dessen Tiefe und Schönheit erreichen zu können, während dem Maler allerdings eine bedeutende Leichtigkeit und Productionsgabe zu Gebote stand. Die schnelle Verwilderung des Styles ist hier noch auffallender als bei Giulio Romano. — Ausser den schon erwähnten Werken führte Perino unter Raphaels Aufsicht oder, wie es scheint, wenigstens
1. nach dessen Zeichnungen die Bilder der Planetengottheiten im grossen Saale des Appartamento Borgia (im Vatican) aus. Nach der Plünderung Roms ging er nach Genua und
2. führte dort die Decorationen des Palastes Doria in ähnlicher Weise, wie Giulio Romano die der mantuanischen Paläste, durch, indem er denselben ebenfalls aufs Reichste mit Ornamenten, Stuccaturen und Frescomalereien aus der antiken Mythe und Geschichte ausschmückte. In späterer Zeit kehrte Perino nach Rom zurück und eröffnete dort eine grosse Werkstatt, aus der aber nur Handwerksmässiges
3. hervorging. Ein zierliches kleines Bild, der Wettgesang der Musen und Pieriden auf dem Parnass, befindet sich
4. im Louvre; eine Geburt Christi mit vier Heiligen, vom Jahre 1534, ehemals in der Galerie Fesch zu Rom, zeigt neben leichter, kräftiger Behandlung eine beträchtliche
5. innere Leere und Schwäche; ein Porträt des Cardinals Polus in der Sammlung des Grafen Spencer zu Althorp gehört dagegen, wie in dieser Schule die Bildnisse fast durchgängig, zu den vorzüglichern Leistungen. — Unter den zahlreichen Schülern, die Perino in Genua bildete, werden Lazzaro und Pantaleo Calvi rühmlich erwähnt.

Gianfrancesco Penni, genannt il Fattore, der Schwager des Perino, war nächst Giulio der vertrauteste Schüler Raphaels. Gemälde dieses Meisters findet man nicht häufig, indem er schon früh, acht Jahre nach Raphael,
6. starb; das Museum von Neapel, woselbst er sich die letzte Zeit seines Lebens aufhielt, besitzt deren einige, welche einen schlichten, aber wenig tiefen Meister der römischen
7. Schule erkennen lassen. — Die untere Hälfte jener Krönung

Digitized by Google

Mariä für Monte-Luce, welche er nach Raphaels Tode ausgeführt haben soll, ist mehr als mittelmässig; es sind seelenlose Züge, hastige Geberden, und kalte, unreine Farben. — Eine Caritas und eine Spes, hübsche aber innerlich bedeu- 8.
tungslose Bilder, sind aus dem Palast Borghese nach England gegangen. — In Neapel hinterliess Penni einen Schü- 9.
ler: Lionardo, gen. il Pistoja, ebenfalls ein Toskaner von Geburt. Dieser Künstler scheint in seiner frühern Zeit durch den Einfluss der Werke des Leonardo da Vinci eine eigenthümliche Richtung empfangen zu haben, welche sich nachmals mit der römischen Weise verband. Eine Madonna mit dem Kinde, die sich von ihm im Berliner Museum befindet, ein nicht ganz verwerfliches Bild, giebt hiefür ein Beispiel.

Einer der ausgezeichnetsten unter Raphaels Schülern ist der wenig bekannte Andrea Sabbatini von Salerno (Andrea di Salerno, st. 1543), der in der älteren Schule von Neapel (der der Donzelli, des Silvestro de' Buoni etc.) seine erste Bildung empfangen und sich darauf einige Zeit zu Rom bei Raphael aufgehalten hatte. Familienverhältnisse riefen ihn von dort sehr bald (im Jahre 1513) nach Neapel zurück und ungern nur entliess der Meister ein so bedeutendes Talent. Es scheint, als ob die kürzere Zeit seines Aufenthalts in Rom den Andrea vor der Verflachung geschützt habe, der fast alle übrigen Schüler Raphaels unterlegen sind; wenigstens tritt die mehr auf äusseren Schein berechnete Manier der römischen Schule erst in späteren Werken des Andrea hervor, als mannigfach andre Einwirkungen von Rom aus (— Penni ist schon genannt —) der neapolitanischen Kunst eine andre Richtung gaben. Ausserhalb kommen die Werke des Andrea fast nirgend vor. Das borbonische Museum hingegen, sowie die Kirchen von Neapel, enthalten deren eine bedeutende Anzahl; ein grosses 10.
Altarbild im Dom von Salerno wird ihm ebenfalls zugeschrieben. — Seine früheren Arbeiten tragen noch ganz den Stempel der älteren neapolitanischen Schule; in einigen

Digitized by Google

andern ist der Künstler dem Raphael, wie dieser in den Arbeiten seiner florentinischen Jugendperiode erscheint,
11. auffallend verwandt. Zu diesen gehören namentlich zwei vorzüglich schöne kleine Gemälde im Museum von Neapel mit Geschichten des heil. Placidus. Sodann finden sich mehrere Werke von trefflicher Vollendung, welche das Gepräge eines edlen, milden Sinnes tragen und sich durch schöne Linien der Zeichnung und eine zwar leichte, aber
12. warme Farbe auszeichnen. Das bedeutendste dieser Art ist eine Anbetung der Könige, ebenfalls in der Galerie des Museums von Neapel. Die Werke seiner späteren Zeit zeigen, wie gesagt, schon eine flachere Manier, aber auch sie enthalten noch mannigfach edlere Details, namentlich in den Köpfen. Diesen Werken seiner letzten Zeit entsprechen die Arbeiten seiner Schüler und Nachfolger, unter denen sich Francesco Santafede und dessen Sohn
13. Fabrizio vortheilhaft auszeichnen. Von beiden sieht man ebenfalls in Neapel viele, zum Theil nicht unbedeutende Werke. Aehnlich auch verhält sich Gianbernardo Lama, ein Zeitgenoss des Andrea, der gleich diesem aus der älteren Schule Neapels hervorgegangen war. Diese letztgenannten Maler, deren Styl man hauptsächlich in der Galerie der Studj verfolgen kann, haben bei mannigfach manierirter, aber sorgfältiger Ausführung eine innere stille Einfalt und anspruchlose Schönheit bewahrt, welche um die Mitte des XVI. Jahrhunderts wohl befremden mag.

Noch ein dritter Schüler Raphaels hat, neben Penni und Andrea di Salerno, bedeutenden Einfluss auf die Kunstübung Neapels ausgeübt. Dies ist der Lombarde Polidoro Caldara (Polidoro da Caravaggio), der ursprünglich Handlanger bei den Maurerarbeiten im Vatican war und erst spät ein hervorstechendes Talent für die Malerei entwickelte. Er soll in Gemeinschaft mit einem andern Künstler, dem Maturino aus Florenz, die Aussenseite vieler Paläste Roms mit allo sgraffitto ausgeführten Malereien

Digitized by Google

geschmückt haben*). Es sind meist Friese mit Gegenständen aus der alten Mythe und Geschichte; das Wenige was sich davon erhalten hat, so wie die vorhandenen Abbildungen und Entwürfe (z. B. eine schöne braun getuschte Fries- 14.
zeichnung mit der Geschichte der Niobe im Palast Corsini) lassen eine sehr entschiedene Aneignung des spätern raphaelischen Styles erkennen; mit grossartiger Freiheit ist das Studium der antiken Bildwerke hier auf die malerische Darstellung angewandt; die Manier, welcher die Schule Raphaels unterlag, tritt hier vor einer noch frischen Kraft zurück. Auch in den wenigen Staffeleibildern Polidoro's aus dieser Zeit, z. B. einer Scene aus dem Mythus der 15.
Psyche, im Louvre, ist noch ein schöner Nachklang raphaelischen Adels zu erkennen. Einen ganz andern Styl zeigen die spätern in Neapel und Messina ausgeführten Werke Polidoro's. Der manierirte Idealismus seiner römischen Mitschüler weicht hier schon einem affektvollen und bisweilen überaus grellen und widrigen Naturalismus, in welchem wir wohl die ursprüngliche, bisher durch edle Vorbilder zurückgedrängte Richtung des Künstlers zu erkennen haben. Aber auch in dieser Darstellung der gemeinen Natur offenbart er Kraft, Leben und Leidenschaft; es ist das erste Anklingen jenes Tones, welcher später der Grundton der neapolitanischen Schule wurde. Das Hauptbild, die in 16.
Messina gemalte Kreuztragung Christi, befindet sich jetzt nebst einer Anzahl kleinerer Bilder aus der heiligen Geschichte, in den Studj zu Neapel; es ist eine höchst lebendige und trotz der durchaus unedeln Formen ergreifende

*) Beispiele in Kupferstichen: *Opere di Polidoro da Caravaggio, dis. et int. da Gio. Bapt. Galestruzzi. Roma* 1653. — Die Friese der Casa Gaddi gest. von Santi Bartoli. — Die Technik des Sgraffitto ist bekannt; die Mauer wurde mit einer dunkeln Farbe angestrichen, dann eine hellere darüber gezogen, und endlich die Zeichnung mit spitzen Eisen so eingeritzt, dass in den Strichen die dunklere Farbe wieder hervortrat.

Digitized by Google

Composition, von düsterer, brauner Färbung wie die meisten
17. spätern Werke Polidoro's. Aus der letzten Zeit desselben stammt eine ganz ähnlich behandelte Anbetung der Hirten im Besitz des Hrn. Dr. Carové zu Frankfurt a. M., mit dem Portrait des Malers.

§. 189. Wie Andrea di Salerno aus einer älteren Schule, so traten ebenfalls mehrere Künstler aus der bolognesischen Schule des Francesco Francia in Raphaels Schule über und erlangten eine gewisse, im Einzelnen anziehende Eigenthümlichkeit, indem sie durch die Weise des römischen Styles mehr oder minder noch die Richtung des früheren Meisters durchschimmern liessen. Zuerst nenne ich unter diesen den Timoteo della Vite, oder Viti (1470—1523), gleich Raphael aus Urbino gebürtig, wohin er nach einem nicht gar langen Aufenthalte bei Raphael wieder zurück-
1. kehrte. Aus seiner früheren Zeit, ehe er zu Raphael kam, rührt ein Gemälde in der Mailänder Brera her: Madonna mit einem Engel und zwei Heiligen in einer Landschaft;
2. die Köpfe erinnern an Francia und Perugino. Eine heil. Apollonia in S. Trinità zu Urbino ist kalt und trocken;
3. zwei heil. Bischöfe nebst Donatoren, in der Sakristei des dortigen Domes (1504), und eine heil. Familie im Oratorio di S. Giuseppe ebendaselbst, sind nicht viel ansprechender. Später, unter Raphaels Einfluss, nahm er etwas von der freien Anmuth desselben an, ohne die umbrische Stylweise
4. ganz aufzugeben. Aus dieser Epoche findet sich ein äusserst anziehendes Gemälde in der Pinakothek zu Bologna. Es ist eine heil. Magdalena, die in ihrer Höhle steht, von den Haaren bis auf die Füsse umgeben und von einem rothen Mantel bekleidet; sie neigt das Haupt anmuthig auf die linke Schulter. Das Bild ist noch alterthümlich, aber trefflich durchgeführt; der Mantel fällt in schönen grossen Falten herab, die Malerei ist weich und warm, der Ausdruck
5. des Gesichtes ungemein zart und gemüthvoll. Dagegen zeigt sich in einem Gemälde der Brera zu Mailand, die Empfängniss Mariä nebst mehrern Heiligen darstellend, bei

Digitized by Google

schöner Zeichnung eine gewisse Geziertheit und jener kalte, silbergraue Farbenton, der in mehrern seiner Werke wiederkehrt. Dasselbe gilt von dem Altarbild von S. Angelo zu 6.
Cagli, welches den Auferstandenen zwischen den Marien und mehrern Heiligen darstellt. — Zu Rom schreibt man 7.
ihm Frescomalereien in der kleinen Kirche S. Caterina di Siena zu, welche jedoch sehr verdorben sind und nur den allgemeinen Typus der römischen Schule erkennen lassen. Sonst sind Bilder des Timoteo sehr selten; im Berliner 8.
Museum wird ihm gegenwärtig eine Madonna auf dem Thron zwischen mehrern Kindern und zwei Heiligen zugeschrieben, welche früher nach einer unechten Inschrift als Werk des Giovanni Santi galt; ebenso ein kleiner S. Hieronymus in der Wüste. Timoteo war auch als Miniaturmaler ausgezeichnet.

Ein zweiter aus Francia's Schule war der Bologneser Bartolommeo Ramenghi, genannt: Bagnacavallo, der nachmals nach Bologna zurückkehrte, und den Styl der römischen Schule dorthin verpflanzte. Die Bilder auch dieses Künstlers sind in den Galerieen selten. Bagnacavallo zeigt darin ein eifriges Streben nach freier und grossartiger Auffassung, während ihn zugleich die in Francia's Schule gewonnene Grundlage einer einfach alterthümlichen Darstellung vor dem gespreizten und affektirten Wesen anderer Schüler Raphaels bewahrte. Aber ihm fehlte die Macht der Seele zu sehr, welche die grandiosen Gestalten, wie er sie liebte, allein mit Inhalt zu füllen vermag; vorherrschend bleibt immer der Eindruck eines bloss Mittelbaren, Angeeigneten, ja selbst einer Blumenlese aus Raphael und Francia. — In S. Maria della Pace zu Rom sieht man 9.
von seiner Hand die colossalen Gestalten eines gepanzerten Heiligen und eines Propheten, in Fresco, von einer etwas gesuchten Grossartigkeit. Die Pinakothek zu Bologna be- 10.
sitzt von ihm ein zwar nicht kräftig gemaltes, aber im Ausdrucke liebenswürdiges Bild: eine heil. Familie, mit andren Heiligen umgeben. In der Dresdner Galerie führt 11.

Digitized by Google

ein grosses Bild von bedeutendem, energischem Ausdrucke und leuchtendem Colorit, Madonna in der Glorie und vier
12. männliche Heilige, den Namen des Bagnacavallo. Ein andres grosses Gemälde, mehrere Heilige vorstellend, im Berliner Museum, lässt im Ausdruck der Köpfe noch den
13. ehemaligen Schüler Francia's erkennen. — Im Palast Colonna zu Rom wird ihm die zwar manierirte, aber lebensvolle Skizze einer Kriegerschaar vor einer Stadt zugeschrie-
14. ben; in der Sollyschen Sammlung zu London eine Madonna mit Heiligen und Engeln, von edelm Styl und trefflichster Färbung. — Genosse des Bagnacavallo zu Rom und bei seinen späteren Arbeiten in Bologna war Biagio Pupini.

Ein dritter Schüler des Fr. Francia, Innocenzo Francucci da Imola*), arbeitete zwar nicht in Rom, sondern hielt sich, nachdem er Francia's Schule verlassen, nur kurze Zeit in Florenz, beim Mariotto Albertinelli auf, aber gerade er ward einer der eifrigsten Nachahmer Raphaels, ja er ging soweit, dass er ganze Figuren Raphaels in seinen
15. eignen Compositionen wiederholte. So sieht man z. B. in der Pinakothek zu Bologna ein grosses Altargemälde von seiner Hand, welches früher in der Kapelle S. Michele in Bosco zu Bologna befindlich war, in welchem er, in der Mitte des Bildes, Raphaels Erzengel Michael copirt hat, jedoch auf ziemlich mittelmässige Weise und sehr ungeschickt, sofern er neben diese, in heftigem Fluge niederschwebende Figur zwei ruhig stehende Heilige hingestellt hat. Oben, zu den Seiten der Madonna, schweben Engel,
16. denen auf Raphaels Disputa nachgeahmt. Ungleich bedeutender als dies gerühmte Gemälde, ist eine grosse und trefflich gemalte heil. Familie, eine sehr lebenvolle Composition und dem raphaelischen Style ziemlich nahe, ebenfalls in der Pinakothek, aus der Kirche Corpus Domini zu Bo-
17. logna stammend. — Eins seiner vorzüglichsten Bilder befin-

*) P. Giordani: *Sulle pitture d'Innocenzo Francucci da Imola. Milano* 1819.

Digitized by Google

det sich im Dome von Faenza. — Eine liebliche Madonna 18.
mit Heiligen vom Jahre 1527 in der Solly'schen Sammlung
zu London. — Das Berliner Museum besitzt ein anmuth-
volles Gemälde von der Hand des Innocenzo. Doch ist 19.
auch hier die auf den Wolken thronende Madonna eine
Nachahmung Raphaels, und zwar seiner Madonna di Fuligno;
die unter derselben stehenden männlichen Heiligen sind
von sehr edlem und tiefem Ausdrucke. — Ein grosses 20.
Hauptbild, Madonna mit vier Heiligen, in der Münchner
Galerie. — Kleinere Madonnen und heilige Familien von
ihm sind in den Galerien nicht selten; an der Composition
im Style der römischen Schule, und an dem Francia'schen
Ausdruck der Köpfe, sind sie insgemein mit Leichtigkeit
zu erkennen. (Zwei im Palast Borghese zu Rom.)

Noch schliesse ich hier den Girolamo Marchesi
da Cotignola an, der ebenfalls in Francia's Schule gebil-
det war und lange im alterthümlichen Style malte. Aus 21.
dieser Zeit stammt eine Krönung Mariä mit Engeln, vorn
zwei Heilige, im Berliner Museum, ein Bild von befangner
Anordnung, aber von grossem Liebreiz in den Köpfen.
Erst spät kam dieser Künstler nach Rom und veränderte
seine Malweise nach dem dort üblichen Style. Eine Madonna 22.
mit knienden Ordensgeistlichen, tüchtig und mit vorzüglichen
Köpfen, im Berliner Museum. Eine Madonna in den 23.
Wolken, unten eine Conversation von Heiligen, lebendig
bewegt und von gewaltiger Wirkung, in der Solly'schen
Sammlung zu London.

Schüler des Bagnacavallo und Innocenzo da Imola
waren Primaticcio und Pellegrino Tibaldi (Pelle-
grino Pellegrini). Ersteren haben wir bereits beim
Giulio Romano und in Frankreich thätig gesehen. Letzterer
ging nach Spanien und verpflanzte den Styl der römischen
Schule in dieses Land. Die von diesem Meister in Italien,
freilich nur selten, vorkommenden Gemälde zeichnen sich
durch eine schlichte Anmuth und den Ausdruck eines inni-
gen Gefühles aus, wie z. B. eine Vermählung der heiligen

Digitized by Google

25. Katharina in der Pinakothek zu Bologna. Aehnlich ist das Bild einer heil. Cäcilia mit zwei musicirenden Engeln, halbe
26. Figuren, in der k. k. Galerie zu Wien. — Schon manierirter sind die Fresken der Remigiuskapelle in S. Luigi de' Francesi zu Rom.

§. 190. Aus der älteren Schule von Ferrara trat Benvenuto Tisio, nach dem Namen seiner Vaterstadt Garofalo benannt, (1481—1559) in die des Raphael über. Dieser Künstler war einige Zeit Schüler des Lorenzo Costa gewesen, doch scheint er wenig von der Weise dieses Meisters aufgenommen zu haben; es ist mehr der Styl der eigentlich ferraresischen Schule, wie er sich in den Arbeiten des Lodovico Mazzolini in grösster Steigerung aussprach, der auch in Garofalo's Arbeiten, in einer gewissen mehr oder minder phantastischen Auffassungsweise, in einem eigenthümlich scharfen leuchtenden Colorit, sichtbar wird, und den er auch nicht verläugnen konnte als er die Compositionsweise der römischen Schule angenommen und seine Färbung etwas gemildert hatte. Die betreffenden Werke aus seiner spätern Zeit sind indess nicht immer die ansprechendsten; namentlich in lebensgrossen Figuren zeigt sich eine leere Idealität des Ausdruckes und ein Mangel der Durchbildung, welchen die glänzende Technik nicht zu verdecken im Stande ist; auch haben seine überaus zahlreichen Arbeiten etwas Gleichförmiges. Kleinere Staffeleibilder, welche insgemein schon das Beste geben, was Garofalo zu leisten im Stande war, kommen in den Galerien
1. häufig vor, besonders zu Rom, im Palast Borghese, u. a. a. O.; ausserdem im Louvre, im Berliner Museum, etc. Von den
2. grössern Bildern sind die berühmtesten: die Grablegung Christi in der Galerie Borghese zu Rom, sorgfältig und
3. mit guter Abstufung des Affektes ausgeführt; eine andere von ähnlicher Anordnung, aber stiller und inniger, in den
4. Studj zu Neapel; eine Heimsuchung Mariä in der Galerie Doria zu Rom; ebendaselbst eine Anbetung des auf der Erde liegenden Kindes, bei schönen Einzelheiten etwas kalt

Digitized by Google

und gesucht; eine Madonna in den Wolken, unten eine 5.
heilige Conversation, mit Ausnahme der Hauptfigur von unbedeutendem Ausdruck, aber schön gemalt, in der Akademie zu Venedig; eine andere vorzügliche Madonna mit 6.
Heiligen in der Nationalgalerie zu London. — In seinen Werken zu Ferrara, die er hier nach seiner Rückkehr aus Rom gemalt hat, waltet mehr der Styl der römischen Schule vor. Besonders enthält die Kirche S. Francesco zu Ferrara 7.
eine bedeutende Anzahl grosser Altargemälde dieses Künstlers, zum Theil von vorzüglichem Werthe, u. a. auch ein Frescobild, die Gefangennehmung Christi darstellend. Ebenso befindet sich über dem Hochaltar der Kirche S. Andrea zu 8.
Ferrara ein grosses Werk seiner Hand, Madonna mit Heiligen. Ein grosses Frescobild aus dem Refectorium bei 9.
derselben Kirche ist neuerlich abgenommen und nach der öffentlichen Galerie, im sog. diamantenen Hause gebracht worden; es stellt in einer wunderlichen Allegorie den Sieg des neuen Testamentes über das alte dar. Schulbilder von sehr verschiedenem Werthe ebenda.

Gleichzeitig mit dem Garofalo blühten in Ferrara die Brüder Giovan Battista Dossi und der berühmtere Dosso Dossi († 1560), die sich ebenfalls einige Zeit in Rom, aber erst nach Raphaels Tode, aufgehalten hatten; überdiess lässt sich in ihren Werken ausser der ferraresischen Stylgrundlage noch ein venezianischer Einfluss in der Art des Giorgione erkennen. In den Altargemälden tritt die Eigenthümlichkeit Dosso's nicht völlig zu Tage; es sind stattliche Darstellungen von grosser Sicherheit und Fülle in der Art des Garofalo; so z. B. mehrere Bilder der 10.
Dresdner Galerie, worunter die vier Kirchenväter mit der Glorie der heil. Jungfrau und des Gottvaters von vorzüglichem Werthe sind. Schwächer ist das Bild der vier Kir- 11.
chenväter im Berliner Museum. Von einer ganz andern Seite zeigt sich Dosso in den mythologischen und phantastischen Darstellungen, welche er mit Vorliebe behandelte. Ein noch befangenes, wahrscheinlich früheres Bild dieser

Digitized by Google

12. Art ist das sog. Bacchanal im Palast Pitti zu Florenz; eine abenteuerliche Carnevalgesellschaft von Herren und Damen, zum Theil halb nackt, um einen Tisch gedrängt, auf welchem Masken, Tamburin u. dgl. liegen. Wenn hier die Composition noch überfüllt und absichtlich erscheint, so
13. ist der Maler in der „Zauberin Circe“ (in der Galerie Borghese zu Rom) zu freier, novellistischer Naivetät durchgedrungen. Angethan mit blau-roth-goldnem Prachtgewand und reichem Turban sitzt die individuell anmuthige Gestalt in einer schönen Waldlandschaft, mit der Aussicht auf eine Stadt; der Augenblick des eben zu vollbringenden Zaubers drückt sich in der sichern, siegbewussten Geberde aus, womit sie eine Kerze in einem Feuertopf abbrennen lässt; sie hält in der Rechten eine Tafel mit magischen Zeichen, zu ihren Füssen ein Zauberkreis, ein Panzer, ein Hund, zwei Vögel; an einen Baum sind mehrere Alräunchen befestigt; in der Ferne lagern drei Cavaliere im Grase.
14. Eine wilde, nächtlich gesteigerte Phantasie offenbart sich vollends in demjenigen Gemälde, welches in der Dresdner
15. Galerie „die Träume“ benannt wird. — In seinen letzten Jahren (seit 1554) malte Dosso mit seinem Bruder mehrere Gemächer des herzoglichen Palastes von Ferrara aus; im Saal der Aurora sind noch die mythologischen Deckenbilder erhalten, Aurora auf ihrem Wagen, Helios auf dem seinigen etc.; im längern Saal die Decke und ein vortrefflicher Fries mit Scenen des antiken Lebens, Bacchanal, Palästra, u. dgl.; ähnliche Gegenstände in der Sala del gran consiglio; in einem Kabinet ein mehr landschaftlich gehaltenes Bacchanal, an welchen auch Tizian gearbeitet hat, jetzt sehr verdorben. Manches erinnert an die Richtung des Giulio Romano, auch lässt sich schon neben vielem Vortrefflichen eine gewisse Willkür und Härte nicht verkennen*). —
16. Von Giambattista Dossi befinden sich im Palast Borghese zu Rom zwei phantastische Landschaften in der Art der

*) Vgl. Kunstbl. 1841, No. 74 u. f.

Digitized by Google

gleichzeitigen Niederländer, die eine mit einer am Wasser gelagerten vornehmen Gesellschaft, die andere mit wüsten Teufelsscenen, wahrscheinlich nach dem Muster des Hieronymus Bosch oder eines Geistesverwandten.

Aehnliche Richtung wie bei Garofalo zeigt sich auch bei einigen andren ferraresischen Meistern der Zeit: dem Giambatista Benvenuti, gen.: l'Ortolano (Küchengärtner, nach des Vaters Gewerb) und dem Caligarino (d. h. Schusterlein, — weil er ursprünglich Schuhmacher war und erst Maler wurde, als ihm Dosso sagte, die Stiefeln, die er ihm gemacht, sässen wie gemalt). Von ersterm einige gute Bilder im Berliner Museum*).

§. 191. Kehren wir endlich noch einmal zu Raphael's Schule zurück, so finden wir hier noch einige andre Künstler, welche besondere Erwähnung verdienen. Besonders Giovanni da Udine, (1487—1564) früher Schüler Giorgione's, welcher den Raphael in den Arabesken der Logen und in den Dekorationen andrer Werke unterstützte. In der Darstellung von Früchten, Thieren, Vögeln, von Geräthen aller Art war Giovanni höchst ausgezeichnet; er wusste dergleichen so naturwahr darzustellen, dass ein Stallbube im Vatican, der eilig einen Teppich suchte, um ihn dem Papste unterzubreiten, auf einige in den Logen gemalte Teppiche zulief, um sie von der Wand abzunehmen. Als selbständige Arbeit Giovanni's gelten die schönen deco- 1.
rativen Malereien der ersten Arcadenreihe im ersten Stock der Logen des Vaticans, und der anmuthige Fries mit 2.
spielenden Kindern in einem Zimmer der Villa Madama bei Rom. Nach der Plünderung Roms malte Giovanni an vielen andern Orten Italiens; im Alter kehrte er wieder nach Udine zurück. — Beiläufig erwähnen wir hier ein

*) Hier müssen wir nochmals an Lodovico Mazzolino erinnern, dessen Thätigkeit mit derjenigen der von Raphael influenzirten Ferraresen parallel ging und der vielleicht in seinen spätern Bildern Einiges von Garofalo annahm. Vgl. S. 434.

Digitized by Google

3. vortreffliches, seiner Jugendzeit zugeschriebenes Bild der Akademie von Venedig, welches beweisen würde, dass Giovanni schon als ein ausgebildeter Künstler der venezianischen Schule zu Raphael kam. Es ist Christus zwischen den Schriftgelehrten, vorn die vier grossen Kirchenlehrer, von schöner, ruhiger Composition und tiefstem Ausdruck der Betroffenheit, der Ueberzeugung und Begeisterung.

Noch andre Schüler Raphaels sind Pellegrino da Modena, von welchem wenig Sicheres erhalten ist; Tommaso Vincidore aus Bologna (der Thomas Polonius in Dürers Tagebuch), Vincenzo di S. Gimignano, welcher in Gemeinschaft mit einem Maler Schizzone die Palastfassaden in der Art des Polidoro verzierte; der unbedeutende Jacomone di Faenza u. s. w. Der beiden Mailänder Gaudenzio Ferrari und Cesare da Sesto habe ich schon früher gedacht, ebenso der Mitschüler Raphaels in Perugino's Schule, der Alfani und des Adone Doni, welche sich nachmals dem Style der römischen Schule anschlossen. Ausserdem bildeten sich in Raphaels Schule auch einige nordische Künstler: der Niederländer Bernardin van Orley, und sein Schüler Michael Cocxie, welcher letztere zwar erst längere Zeit nach Raphaels Tode nach Rom kam und sich mehr den römischen Styl in seinen allgemeinern Typen aneignete; Georg Pens, ein ehemaliger Schüler Albrecht Dürers, der bei Raphaels Tode noch sehr jung war, und ebenfalls mehr als dessen mittelbarer Schüler zu betrachten ist. U. a. m.

Schliesslich habe ich auch noch des Einflusses, den Raphael auf die Kunst der Kupferstecherei ausgeübt, zu erwähnen. In diesem Bezuge ist besonders Marcantonio Raimondi (oder M. del Francia) aus Bologna zu erwähnen. Dieser war zuerst von Fr. Francia in der Niellirkunst unterwiesen worden, ging dann zur Kupferstecherei über und begann mit Nachstichen des Meisters. Sodann ahmte er den Mantegna nach, nachher Albrecht Dürer und vervollkommnete sich später in der Zeichnung unter Raphael,

Digitized by Google

der ihn sehr begünstigte und ihm seine Handzeichnungen zum Stiche gab. Ausser nach Raphael stach Marcantonio auch nach Michelangelo, nach Giulio Romano u. a., ebenso nach eigenen Zeichnungen. Zwei seiner Schüler vornehmlich halfen ihm im Stechen der Werke Raphaels: Agostino von Venedig und Marco Ravignano oder da Ravenna. So erreichte die Kupferstecherei, nicht lange nach ihrer Entstehung, in Raphaels Atelier durch Marcantonio und seine Schule eine sehr hohe Stufe der Vollkommenheit: im Verständniss der Zeichnung, in der Bestimmtheit der Umrisse ist sie von späteren Leistungen nicht wieder übertroffen worden, während sie allerdings auf die Feinheiten der Modellirung, auf die Abstufung der Töne u. a. malerische Wirkungen welche jetzt verlangt werden, damals noch nicht einging. Die höchste Bedeutung dieser Stecherschule liegt darin, dass sie unter Raphaels unmittelbarer Einwirkung und von seinem Geiste durchdrungen die Gedanken des Meisters stylgemäss wiederzugeben im Stande war, auch wenn ihr, wie in sehr vielen Fällen, nur flüchtige Zeichnungen vorlagen, wobei sie die Nebendinge u. dgl. im Geiste des Meisters ergänzen musste. So kam es, dass unter ihren Händen auch die Werke anderer Meister ein raphaelisches Gepräge gewannen. Die Verbreitung von Raphaels Ruhm und die Oberherrschaft seines Styles beruht zum nicht geringen Theil auf ihren Stichen.

Ende des ersten Bandes.

Digitized by Google

Druck von Humblot & Comp. (J. Dræger) in Berlin.

Digitized by Google

Biblioteca Episcopal de Barcelona
13030000026353

Digitized by Google

Im Verlage von Duncker und Humblot ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Hegel's
Vorlesungen über die Aesthetik,

herausgegeben von

Dr. H. G. Hotho.

3 Bände. 2te Auflage. gr. 8. Preis 6⅔ Thlr.

Nicht leicht hat ein anderes Werk über diese Wissenschaft so reformirend in dieselbe eingegriffen, als diese Arbeit Hegels. Auf den Resultaten fussend, welche in der großen Epoche unserer klassischen Literatur besonders durch Schillers einleuchtende Auffassung und Wilhelm v. Humboldt's scharfsinnige Beobachtung gewonnen worden, faßt Hegel dieselben in der großartigen Weise seines Denkens einerseits zu einem einfachen, aber in sich reichem Principe zusammen, breitet er sich andererseits über den ganzen Verlauf der Kunstgeschichte beleuchtend, anregend und erklärend aus. Alle Auffassungen der Kunst hatten sich bis auf ihn immer im Wesentlichen daran gehalten, den Begriff des Schönen oder den Zweck der Kunst einseitig in der Form und der Formirung des Stoffes zu suchen, wenn auch richtiger Takt und treffender Sinn die Fehler der Theorie hier und da wieder gut machten, so war man doch im Allgemeinen in dieser Ansicht vollkommen befangen. Schon der gesammten Anordnung seines Systems, dem Zuge seiner Weltanschauung nach, konnte Hegel hierbei nicht stehen bleiben, er ließ der Form ihren Werth, aber er führte zugleich zu dem hinüber, was in diesen Formen ausgedrückt und dargestellt wird, und zeigte, daß hier allen der Kern der Sache läge, der wie der Keim der Pflanze sich selber formire und organisire, und auf diese Weise der eigentliche Bildner der schönen Kunst, des Kunstwerks sei. Er ließ es nicht bei diesen allgemeinen Ausemandersetzungen, er ging in das Detail der Kunstgeschichte. Keins seiner Werke, keine seiner Vorlesungen ist mit so vieler Liebe ausgeführt, dringt so genau in den innern Bau, in das Gebäude sowohl des inneren Stoffes im Ganzen, als in einzelne hervorragende Kunstschöpfungen. Geistreich und schlagend weist er nach, wie die gesammte Kunstthätigkeit, wie die großen Werke der Kunst keineswegs dem Zufall ihr Dasein verdanken, wie sie nicht des Vergnügens oder des Nutzens wegen hervorgebracht seien, sondern wie dem Innern des menschlichen Geistes der lebendige Trieb einwohne, sein eigenes Leben, seine sittlichen und religiösen Gesetze sich in der Form der Wirklichkeit als eine neue vollendete Welt, als den Himmel auf Erden zur Anschauung und zum Genusse gegenüber zu stellen. Hat ein jedes Volk seine besonderen Eigenthümlichkeiten, seinen besonderen Charakter, so müssen seine Kunstwerke von diesem zeugen, so können sie nichts anderes als der vollendete Abdruck seiner geistigen Eigenthümlichkeiten sein. Diese lebendig eingehende Kunstkritik, die, aus dem oben angedeuteten Hauptsatze hervorgehend, den ganzen geschichtlichen Verlauf der Kunst begleitet, diese ist es, welche vor allem die Bedeutung und das Interesse dieser Aesthetik ausmacht, die derselben auch außerhalb der eigentlichen Schule eine Menge von Freunden und Verehrern erworben hat. Hegel hat in der Aesthetik gänzlich die schwere Sprache der philosophischen Schule, die geschlossenen Abstraktionen seiner Kategorien verlassen, er redet menschlich zu Menschen; aber gerade dies giebt den Beweis, daß sein Philosophiren, wie heftig es auch in unsern Tagen angefochten wird, eben nicht in der hohlen Abstraktion bestehe, wie die Gegner vorgeben, sondern daß es nur weiterer und lichterischer Durchführung der von ihm aufgestellten Grundsätze bedarf, um ihren Reichthum an Gesichtspunkten, die umfassende praktische Belehrung, die tiefe Durcharbeitung des Details, welche sie anbahnen, mit einem Wort den unberechenbaren Fortschritt, welchen dies System für Wissenschaft und Kunst im Leben gemacht hat, Jedermann vor Augen zu legen. Ist es jetzt Sitte oder Mode, das deutsche Wesen und den Geist der deutschen Nation vor allen andern zu preisen, so verschließe man auch die Augen vor den größten Hervorbringungen desselben nicht. — Vossische Zeitung. 1843. Nr. 30.

Druck v. Humblot & Comp. (J. Draeger) in Berlin